

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN EDUCACIÓN MUSICAL

TEMA

**Guía didáctica de recursos para el desarrollo del lenguaje improvisatorio
en el saxofón, a partir del análisis de transcripciones representativas de
solos de Sonny Stitt**

TRABAJO DE TITULACIÓN PREVIO A LA
OBTENCIÓN AL TÍTULO DE MAGÍSTER EN
EDUCACIÓN MUSICAL

AUTOR:

Leonardo David Eras Córdova

CI: 1104488281

TUTOR:

Mst. Jay Byron Miles

CI: 172232612

CUENCA-ECUADOR

17/06/2019

RESUMEN

En la presente investigación se elabora una guía didáctica con recursos para el desarrollo del lenguaje improvisatorio, como complemento de la *performance* de un estudiante de saxofón, a partir del análisis de solos representativos de Sonny Stitt presentes en sus transcripciones: *The Eternal Triangle*, *Alone Together* y *All of me*. En la primera parte, se realiza una fundamentación teórica sobre los diferentes métodos de enseñanza-aprendizaje aplicados a la música, conceptualización de una guía didáctica, lenguaje musical y análisis musical; un recorrido de la improvisación a través de la historia en Ecuador, América, Europa y Estados Unidos, y los trabajos realizados durante los últimos años en estos lugares. En la segunda parte, se muestra un desarrollo metodológico de carácter mixto (cuantitativo y cualitativo), con método inductivo-deductivo, mediante la entrevista a referentes de la educación musical en la enseñanza de la improvisación en Ecuador y una revisión de trabajos realizados por expertos en el mundo a través de los años. Una definición de la muestra y su alcance da respuesta a las interrogantes: ¿Qué recursos desarrollar? ¿Cómo analizar las transcripciones? ¿Qué lenguaje musical de Sonny Stitt expresar a través de sus transcripciones? y ¿Cómo implementar el material didáctico a estudiantes de saxofón? Tercero, un análisis musical de las transcripciones de Sonny Stitt en función de las herramientas a desarrollar en la guía didáctica. Y finalmente, se presenta la guía didáctica que consta de cuatro unidades: el ritmo, *time feel*, *voice leading* y II V I con recursos para el estudio de la improvisación a través del material didáctico de Sonny Stitt, expuesto en su lenguaje musical expresado en sus transcripciones junto a una sistematización de los ejercicios propuestos en el proceso enseñanza-aprendizaje de las recursos implementados en la guía didáctica, como una muestra objetiva del trabajo.

Palabras claves: Guía didáctica. Recursos. Improvisación. Lenguaje musical. Sonny Stitt.

ABSTRAC

In the present investigation, a Didactic Guide with resources for the development of improvisation is elaborated, as a complement of the performance of a saxophone player, through the musical language of Sonny Stitt present in his transcriptions *The Eternal Triangle, Alone Together and All of me*. In the first part, a theoretical foundation is made about teaching-learning methods applied to music. A journey of improvisation through history in Ecuador, America, Europe and the *United States* and the work done in recent years in these places. In the second part, a methodological development of mixed character (quantitative and qualitative), with inductive-deductive method; through the interview with references of music education in improvisation in Ecuador and review of works made by experts in the world over the years. A definition of the sample and its scope answers questions. What resources should be developed? What musical language of Sonny Stitt express through his transcriptions? And How to implement the didactic material to saxophone students? Finally, the didactic guide consists of four units where the rhythm, time feel, voice leading and II V I are developed with resources for improvisation through the teaching material of Sonny Stitt exposed in his musical language expressed in his transcriptions, together with a systematization of the exercises proposed in the teaching-learning process of the resources implemented in the eodidactic guide as an objective sample of the work.

Key words: Didactic guide. Resources. Improvisation. Musical language. Sonny Stitt.



ÍNDICE GENERAL

RESUMEN.....	2
ABSTRAC.....	3
ÍNDICE DE FIGURAS.....	7
ÍNDICE DE TABLAS.....	7
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	8
CLÁUSULA DE LICENCIA Y AUTORIZACIÓN PARA PUBLICACIÓN EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL.....	10
CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL.....	11
INTRODUCCIÓN	12
 CAPÍTULO I.....	 15
1.Fundamentación teórica.....	16
1.1 Métodos de enseñanza musical	16
1.1.1 Carl Orff.....	16
1.1.2 Zoltán Kodály	16
1.1.3 Edgar Willems	16
1.1.4 Émili Jaques-Dalcroze	17
1.2 Guía didáctica.....	17
1.3 Recursos improvisatorios	17
1.4 Lenguaje musical.....	18
1.5 Lenguaje improvisatorio.....	18
1.6 Análisis musical.	19
1.7 La improvisación y su desarrollo en la música	20
1.7.1 Música.....	20
1.7.2 Escuela académica	22
1.7.3 Escuela popular.....	23
1.7.4 La improvisación en la historia.....	24
1.7.4.1 La improvisación en la escuela académica.....	24
1.7.4.2 La improvisación en la escuela popular	25
1.8 Improvisar	26
1.9 Sonny Stitt.....	29
1.9.1 Sonny Stitt y su lenguaje musical en la improvisación	30
1.10 La improvisación en el saxofón en las escuelas universitarias	31
1.10.1 Estados Unidos: la improvisación en las escuelas universitarias de <i>jazz</i>	32
1.10.2 Europa: la improvisación en las escuelas universitarias de <i>jazz</i>	33



1.10.3 América Latina: la improvisación en las escuelas universitarias de <i>jazz</i>	33
1.10.4 Ecuador: la improvisación en las escuelas universitarias de <i>jazz</i>	34
CAPÍTULO II	36
2. Metodología de la investigación	36
2.1 Fundamentos metodológicos de la investigación	36
2.2 Recolección de datos	39
2.3 La entrevista	39
2.3.1 Raimon Rovira	40
2.3.2 Carlos Iturralde	43
2.3.3 Marcos Merino	45
2.3.4 Jay Byron	47
2.3.5 Francisco Lara	49
2.4 Análisis de la encuesta	52
2.5 Trabajos documentados	56
2.5.1 Hal Crook	57
2.5.2 Gary Cambell	62
2.5.3 Dave Beker	67
2.5.4 Jerry Coker	72
2.5.5 Mark Levine	74
2.6 Análisis de trabajos documentado	74
2.7 Criterios de selección	77
2.8 Población	81
2.9 Muestra	84
2.10 Análisis del lenguaje musical de Sonny Stitt	85
2.10.1 <i>Time feel</i>	86
2.10.2 Ritmo	89
2.10.3 <i>Voice leading</i>	92
2.10.4 II V I	94
2.10.5 Métodos utilizados en el desarrollo de la guía didáctica	96
CAPÍTULO III	98
3. Guía didáctica de recursos para el desarrollo del lenguaje improvisatorio en el saxofón	98
3.1 Unidad I: <i>Time feel</i>	99
3.1.1 Tema: Subdivisión	99
3.1.2 Tema: Articulación	104
3.1.3 Tema: El dos y cuatro dentro del compás	110



3.1.4 Tema: Aplicación.....	113
3.2Unidad II: Ritmo	120
3.2.1 Tema: Patrones rítmicos	120
3.2.2 Tema: Patrones rítmicos sobre progresiones armónicas	125
3.2.3 Tema: Desplazamiento melódico.....	131
3.2.4 Tema: Aplicación.....	134
3.3Unidad III: <i>Voice leading</i>	141
3.3.1 Tema: <i>Voice leading</i>	141
3.3.2 Tema: Patrones de <i>voice leading</i>	146
3.3.3 Tema: Patrones rítmicos con patrones de <i>voice leading</i>	153
3.3.4 Tema: Aplicación.....	158
3.4Unidad IV: Cadencia II V I.....	162
3.4.1 Tema: $II^{-7} V^7 I^{maj7}$	162
3.4.2 Tema: $II^{-7b5} V^7 I^{-7}$	169
3.4.3 Tema: Aplicación.....	173
3.5Sistematización de la propuesta	178
3.5.1 Guía de evaluación.....	178
3.5.2 Expertos	179
3.5.2.1 Unidad I: <i>Time feel</i>	179
3.5.2.2 Unidad II: Ritmo.....	179
3.5.2.3 Unidad III: <i>Voice leading</i>	180
3.5.2.4 Unidad IV: II V I	181
3.6Resultados de la valoración.....	181
CONCLUSIONES	183
RECOMENDACIONES.....	186
BIBLIOGRAFÍA	187
ANEXOS	



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Pacing	59
Figura 2. <i>Pacing</i> con respuesta	59
Figura 3. Melodía	59
Figura 4. Acentos	60
Figura 5. Malla curricular Universidad San Francisco de Quito COM	82
Figura 6. Malla curricular de la Escuela de Música UDLA	83
Figura 7. Fragmentos rítmico melódicos – The eternal triangle	90
Figura 8. Fragmentos rítmico melódicos – Alone together	90
Figura 9. Fragmentos rítmico melódicos – All of me	91

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Estado de conocimiento	52
Tabla 2. Desarrollar la improvisación	52
Tabla 3. Estudio	53
Tabla 4. Trabajos	53
Tabla 5. Trabajos realizados	54
Tabla 6. Cómo mejorar	55
Tabla 7. Sonny Stitt	55
Tabla 8. Temarios Hal Crook	57
Tabla 9. <i>Connecting jazz Theory</i>	62
Tabla 10. Índice <i>Expansions</i> y <i>Triad Pairs for Jazz</i>	65
Tabla 11. <i>Jazz Improvisation / Jazz Pedagogy</i>	68
Tabla 12. <i>Modern Concepts in Jazz Improvisation</i>	70
Tabla 13. <i>Elements of jazz language for the developing Improviser/Complete method for improvisation</i>	72
Tabla 14. Teoría del jazz	74
Tabla 15. Recursos de la improvisación	75
Tabla 16. Criterios de selección	78
Tabla 17. Desarrollo de la guía didáctica	79
Tabla 18. Herramientas de la improvisación	80
Tabla 19. Patrones de <i>voice leading</i> de Sonny Stitt sobre tiempo y compás	93
Tabla 20. <i>Voice leading</i> con tensiones sobre acordes dominantes	93
Tabla 21. Nomenclatura y tensiones de un acorde.	124
Tabla 22. Progresiones armónicas	127



Tabla 23. Tabla de <i>voice leading</i> extraída del lenguaje musical de Sonny Stitt	147
Tabla 24. <i>Voice leading</i> con tensiones sobre acordes dominantes.....	150
Tabla 25. <i>Voice leading</i> por tiempo y compás	152
Tabla 26. Patrones rítmicos de Sonny Stitt.....	154
Tabla 27. Patrones de <i>voice leading</i> de Sonny Stitt.....	155
Tabla 28. <i>Time feel</i>	179
Tabla 29. Ritmo	179
Tabla 30. <i>Voice Leading</i>	180
Tabla 31. II V I.....	181
Tabla 32. Resultados de valoración	181

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Desarrollo del <i>time feel</i>	88
Ilustración 2. Figuras rítmicas extraídas del lenguaje musical de Sonny Stitt	91
Ilustración 3. Desplazamiento melódico.....	92
Ilustración 4. Cadencia II-7 V7 I	94
Ilustración 5. <i>Turnaround</i> III-7 VI-7 II-7 V7 I.....	95
Ilustración 6. II-7b5 V7 I-7.....	95
Ilustración 7. Desarrollo del <i>time feel</i> , corchea.....	100
Ilustración 8. Desarrollo del <i>time feel</i> , tresillo	101
Ilustración 9. Desarrollo del <i>time feel</i> , semicorchea	101
Ilustración 10. Desarrollo del <i>time feel</i> , semifrase	102
Ilustración 11. Desarrollo del <i>time feel</i> . Ejemplo de escritura	103
Ilustración 12. Desarrollo del <i>time feel</i> . Ejemplo semifrase.....	103
Ilustración 13. Desarrollo del <i>time feel</i> , articulación 1 y 3.	105
Ilustración 14. Desarrollo del <i>time feel</i> , articulación 2 y 4	106
Ilustración 15. Desarrollo del <i>time feel</i> , acentos.	107
Ilustración 16. Desarrollo del <i>time feel</i> . Acentos de intensidad.....	107
Ilustración 17. Desarrollo del <i>time feel</i> . Acentos de intensidad.....	108
Ilustración 18. Desarrollo del <i>time feel</i> . Articulación	108
Ilustración 19. Desarrollo del <i>time feel</i>	109
Ilustración 20. Desarrollo del <i>time feel</i>	109
Ilustración 21. Desarrollo del <i>time feel</i> . Pulso	111
Ilustración 22. Tiempos fuertes y débiles	112
Ilustración 23. Desarrollo del <i>time feel</i> . Pulso	113
Ilustración 24. Desarrollo del <i>time</i> . Aplicación sobre un tema.	115



Ilustración 25. Estructura de un <i>blues</i> tradicional.....	117
Ilustración 26. Estructura de un blues de 16 compases.....	118
Ilustración 27. Estructura de un <i>blues</i> tradicional.....	119
Ilustración 28. Patrones rítmicos	122
Ilustración 29. Desplazamiento melódico.....	133
Ilustración 30. Desplazamiento melódico.....	135
Ilustración 31. Patrones rítmicos	136
Ilustración 32. Estructura de <i>blues</i> tradicional.....	138
Ilustración 33. Estructura de un <i>jazz blues</i>	138
Ilustración 34. <i>Voice leading</i> por compás.....	142
Ilustración 35. <i>Voice leading</i> por tiempo.....	143
Ilustración 36. <i>Voice leading</i> sobre un <i>blues tradicional</i>	144
Ilustración 37. <i>Voice leading</i> por cada tiempo de compás.....	148
Ilustración 38. <i>Voice leading</i> empleado por cada compas.....	148
Ilustración 39. Forma y estructura de <i>All of me</i>	160
Ilustración 40. Cadencia II-7 V7 I	164
Ilustración 41. <i>Turnaround</i> III-7 VI-7 II-7 V I	167
Ilustración 42. Cadencia II-7b5 V7(#9) I-7	170
Ilustración 43. Creación de frases en II-7b5 V7 I-7.....	171
Ilustración 44. Cadencia II-7 V7 I	175
Ilustración 45. Cadencia II-7b5 V7(#9) I.....	175
Ilustración 46. Forma y estructura de un <i>Rhythm changes</i>	177



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Leonardo David Eras Córdova en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Guía didáctica de recursos para el desarrollo del lenguaje improvisatorio en el saxofón, a partir del análisis de transcripciones representativas de solos de Sonny Stitt”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 17 de junio de 2019

Leonardo David Eras Córdova

C.I: 1104488281



Cláusula de Propiedad Intelectual

Leonardo David Eras Córdova, autor del trabajo de titulación “Guía didáctica de recurso para el desarrollo del lenguaje improvisatorio en el saxofón, a partir del análisis de transcripciones de solos de Sonny Stitt”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 17 de junio de 2019

Leonardo David Eras Córdova

C.I: 1104488281

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, el saxofonista vive en un mundo globalizado, donde debe cumplir varios roles y aptitudes dentro del campo profesional para formar parte de un proyecto musical o trabajo. La ejecución del saxofón dentro de la industria musical ha cambiado con el pasar de los años, donde escribir, leer, componer e interpretar un instrumento no es suficiente. En primera instancia, se hace necesaria la ejecución del instrumento a un alto nivel, tomando en consideración para esto el sonido, la lectura, el registro, la afinación y fluidez en la *performance*¹ (Latham, A. 2008).

En un segundo plano, versatilidad para ejecutar e interpretar diferentes estilos o géneros musicales, de manera clara y con *time feel*² adecuado. En tercer lugar, la improvisación, como una aptitud del instrumentista para contribuir con ideas sobre un tema o *show*³ que lo requieran. En cuarta instancia, tocar un instrumento armónico [piano o guitarra] como parte fundamental del crecimiento musical en general y un complemento natural para un instrumentista de viento; y quinto, sin dejar de lado, una necesidad actual en conocimientos de producción y *music business*⁴. La sociedad ha cambiado con el pasar de los años al igual que el desarrollo de la música, lo que permite reformularnos qué aptitudes de un saxofonista se deben desarrollar en un mundo globalizado.

Como se observa, el ser un instrumentista en la actualidad conlleva estar preparado en diferentes áreas: la ejecución del instrumento, la interpretación, la improvisación, el conocimiento de un instrumento armónico, la producción musical y el *music business*. En la presente investigación, se anhela contribuir con el perfeccionamiento de la *performance* de un estudiante de saxofón en el campo de la improvisación, a través de una “Guía didáctica de recursos para el desarrollo del lenguaje improvisatorio en el saxofón, a partir del análisis de transcripciones representativas de solos de Sonny Stitt”.

El estudiante adquirirá una guía didáctica detallada de recursos de cómo abordar la improvisación en el saxofón con material didáctico de Sonny Stitt (1924-1982), expuesto en su lenguaje musical, con eficiencia en sus horas de estudio, perfeccionamiento general en su

¹ *Performance*, es una expresión artística en un contexto de exhibición en público de un instrumento musical en ejecución, interpretación y desarrollo técnico de una manera individual, siguiendo el criterio de A. Latham que aparece en: *Diccionario Enciclopédico de la Música* publicado en 2008.

² *Time feel* es la sensación que se da al tiempo con la ejecución de las notas a través del sonido y la articulación, se puede observar una profundidad en el tema en el capítulo III.

³ *Show*: espectáculo musical o artístico.

⁴ *Music business*: negocios de la música.

performance, desarrollo en su lenguaje musical y autoconciencia al momento de improvisar sobre una progresión de acordes. Por otro lado, será capaz de aportar y ampliar los recursos existentes en el saxofón en el campo de la improvisación en el Ecuador, a través del lenguaje musical de Sonny Stitt exhibido en tres solos representativos en su vida musical, como material didáctico para el desarrollo de los recursos expuestos en la presente guía. De esta manera, se abarca el lenguaje musical de Sonny Stitt en sus tres épocas en el saxofón, alto y tenor [*bebop*, *hardbop* y *soul*] y posteriormente, algunos *tempos*⁵ (Latham, A. 2008) existentes dentro del *jazz* [*swing*, *moderatto*, *balada*, *dobletime*]. Finalmente, se pretende contribuir con el perfeccionamiento del proceso enseñanza-aprendizaje de los alumnos dentro y fuera del aula, como parte del desarrollo de su formación profesional como instrumentista de viento.

El problema se presenta, por las interrogantes que poseen alumnos y profesionales acerca de la improvisación sobre ¿qué tocar?, ¿qué hacer? y ¿cómo abordar el tema?; además de las dificultades que poseen para desarrollar sus ideas musicales al momento de improvisar; la falta de vocabulario y las dificultades que muestran para representar la armonía al momento de crear; y finalmente, la carencia de un modelo metodológico a seguir en el proceso enseñanza-aprendizaje en Ecuador (que no sea transmisión oral) que pueda ser implementado en alumnos, profesionales y escuelas de música en general.

De esta forma, la guía didáctica propuesta en esta tesis, se convierte en el objeto de estudio para la realización de herramientas para el lenguaje de la improvisación en estudiantes de saxofón.

Objetivo general

Elaborar una guía didáctica con recursos para el desarrollo de la improvisación en estudiantes universitarios de segundo año de saxofón, a partir del análisis musical de Sonny Stitt expuesto en tres solos de su vida musical.

Objetivos específicos

- Fundamentar teórica y metodológicamente el proceso de enseñanza-aprendizaje en la improvisación a través del tiempo en el saxofón.
- Diagnosticar el proceso de enseñanza-aprendizaje en la improvisación en el saxofón.

⁵ Tempo: indica la velocidad a la que se interpreta una pieza musical, según A. Latham publicado en *Diccionario Enciclopédico de la Música* en 2008.

- Desarrollar una guía didáctica con recursos para el desarrollo de la improvisación en el saxofón, en el proceso de enseñanza-aprendizaje, a través del lenguaje musical de Sonny Stitt.
- Sistematizar los procesos de enseñanza-aprendizaje de los recursos improvisatorios a través del lenguaje musical de Sonny Stitt en el saxofón, tomando en cuenta el criterio de cuatro especialistas.

El trabajo se desarrolló en tres etapas:

I. Fundamentación teórica: se muestran diferentes métodos en la enseñanza musical de: Carl Orff, Zoltán Kodál y Emile-Jacques Dalcroze, como una manera de comprender e impletar los procesos en el desarrollo de los ejercicios de la guía didáctica; por otro lado, la propia guía didáctica como modelo en el proceso de enseñanza-aprendizaje unido a las metodologías innovadoras aplicadas a los estudiantes de hoy dentro de la música en el campo de la improvisación. Se abordan las siguientes problemáticas: definición de los diferentes términos empleados en el desarrollo de la investigación (recursos improvisatorios, lenguaje musical, análisis musical e improvisación); un bagaje de la historia de la improvisación a través de la escuela académica y popular (escuela de *jazz*); Sonny Stitt, su importancia y legado musical en el estudio del saxofón, y finalmente, la revisión, estudio y análisis de trabajos metodológicos sobre el desarrollo de la improvisación en general y en el saxofón realizados en Ecuador y en el mundo, a través del transcurso de los años.

II. Parte metodológica: se exponen los puntos de partida de la investigación para determinar el objeto de estudio, a través de la entrevista; luego, se realiza un estudio de los diferentes trabajos realizados en el mundo por expertos en el campo de la improvisación en el saxofón. Por otra parte, se efectuó la recolección de datos, definición de la muestra y criterios de selección de los recursos improvisatorios a desarrollar, como parte del alcance a lograr en el desarrollo de la guía didáctica. Para esto se empleo un análisis de los tópicos desarrollados en los diferentes libros publicados a través de los años y la experiencia de diferentes expertos en Ecuador en el campo educativo, referente a la improvisación, por medio de entrevistas.

Como resultado se presenta una sistematización del lenguaje musical de Sonny Stitt expuesto en sus discos, cronológicamente, y los diferentes criterios de selección para la utilización de tres solos representativos de su vida musical, como material didáctico de los recursos a desarrollar en la presente guía, sin dejar de lado el análisis musical de las

transcripciones expuestas en función del material didáctico a utilizar en el desarrollo de las herramientas en dicha guía.

II. Desarrollo de la guía didáctica, con recursos improvisatorios a través del lenguaje musical de Sonny Stitt, se desarrollan cuatro unidades a partir del análisis de sus transcripciones en el proceso de enseñanza-aprendizaje: el ritmo, el *time feel*, el *voice leading* y el II V I. En el mismo se muestran los diferentes procesos en concepto, estudio, ejercicios y aplicación, consecuentemente, una sistematización realizada por cuatro expertos de los procesos empleados en el desarrollo de los recursos improvisatorios y la aplicación del lenguaje musical de Sonny Stitt como material didáctico dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje.

Finalmente, aparecen las conclusiones y recomendaciones extraídas del proceso investigativo para el desarrollo de la presente guía didáctica con respecto a los procesos de enseñanza-aprendizaje de las diferentes herramientas desarrolladas en la improvisación en el saxofón, a partir del análisis musical de Sonny Stitt expuesto en sus transcripciones.

Para terminar, se debe acotar, que la presente investigación no sirve para improvisar como lo hiciera Sonny Stitt, sino por el contrario, como una guía para introducirse y mejorar la improvisación en el saxofón a través del material didático expuesto por Sonny Stitt en su vida como saxofonista.

CAPÍTULO I

1. Fundamentación teórica

1.1 Métodos de enseñanza musical

Como una manera de entender los métodos de enseñanza musical que se pueden emplear e implementar en la guía didáctica, primero se realiza una conceptualización de algunos de los métodos más conocidos: Carl Orff, Zoltán Kodály, Edgar Willems y Émile Jaques-Dalcroze, con el propósito de obtener información para la implementación, realización y desarrollo de los recursos improvisatorios a través del lenguaje musical de Sonny Stitt.

1.1.1 Carl Orff

Autor alemán, que para el estudio del ritmo utiliza las sílabas, con el fin de fortalecer elementos como el pulso y el acento, utilizando como recurso pedagógicos canciones, rimas y juegos. Orff trabaja el ritmo con diferentes partes del cuerpo (pies, manos y boca); de esta manera logra la independencia y coordinación entre manos, cuerpo y voz, necesarios en el desarrollo de la improvisación musical (Esquivel, 2009, pág. 1-5).

1.1.2 Zoltán Kodály

Su método se basa del principio: “la música no se entiende como entidad abstracta (solfeo en el plan antiguo), sino vinculada a los elementos que la producen (voz e instrumento)” (Kodaly, s/f.). Como se puede notar, la música está íntimamente relacionada con el material concreto y los instrumentos que lo producen, donde ambos dependen el uno del otro para su desarrollo. De la misma manera, la improvisación involucra ejecución en tiempo real, como una conexión íntima entre dos entidades la producción musical (voz o instrumento) y el conocimiento adquirido en el transcurso del tiempo (Epelde, 2009, pág. 135 – 139).

1.1.3 Edgar Willems

Al respecto, el autor menciona, “para que la educación musical sea eficaz es necesario cuidar las bases desde el comienzo; sonido, ritmo, melodía y armonía” (Álvarez, 2003, pág. 12). Propone el estudio musical sea holístico; el estudiante debe desarrollar todas sus características musicales de una manera equitativa, pues esto contribuye a entender la conexión que debe existir entre el instrumento, el cuerpo y la mente. Por otra parte, para el desarrollo de la improvisación, el instrumentista debe estar preparado técnica, teórica y mentalmente para un proceso de aprendizaje autónomo, como lo menciona Nicolás Carrasco en su tesis de 2008, “Improvisación y escucha: Materiales y contexto”.

1.1.4 Émili Jaques-Dalcroze

La metodología de este autor propone enseñar conceptos musicales a través del movimiento, el ritmo y la audición (Vernia, 2012, pág. 1-4). En este caso, se trata de implementar los recursos a través de la ejecución y la imitación de cada ejercicio a elaborar para el desarrollo de la improvisación. Finalmente, enseñar autoconciencia al alumno, qué está tocando y cómo está sonando, contribuirá al perfeccionamiento de su *performance* y su desarrollo en la improvisación.

1.2 Guía didáctica

Para contribuir al proceso de enseñanza-aprendizaje de la improvisación, se utilizó la guía didáctica como un instrumento técnico que sirve para la construcción de aprendizajes significativos, pues posee la información necesaria para el uso y manejo de contenidos, y actividades dirigidas o trabajos independientes (Universidad Autónoma Chapingo, 2009, pág. 3-4).

La guía didáctica permite entender el objetivo a conseguir y conocer los contenidos del programa, su metodología de estudio y una distribución eficiente del tiempo. Por otro lado, conocer las instrucciones de cómo construir y desarrollar el conocimiento, habilidades, actitudes, valores y aptitudes en los estudiantes al momento del proceso de enseñanza-aprendizaje (Universidad Autónoma Chapingo, 2009, pág. 3-4). Además, cómo aclarar dudas que puedan obstaculizar el progreso de aprendizaje.

Para terminar, propone problemas e interrogantes que obligan al análisis y la reflexión; contribuir a la iniciativa, creatividad y toma de decisiones y, a la transferencia y aplicación de lo aprendido. Ello permite que el estudiante desarrolle habilidades del pensamiento lógico y establezca evidencias de su aprendizaje. Por otro lado, propone una estrategia de monitoreo para que evalúe su progreso y se motive a corregir sus deficiencias mediante un estudio posterior. Plantea una autoevaluación? como parte de una tarea que provoque la reflexión por parte del estudiante sobre su propio aprendizaje (García, 2009, pág. 2-8).

1.3 Recursos improvisatorios

En la presente investigación se hace referencia a diferentes temas a desarrollar dentro de una unidad, con el fin de contribuir al desarrollo de un alumno de saxofón en la improvisación (Pérez Porto y Gardey, 2015), por medio del material didáctico extraído de diferentes solos de Sonny Stitt como parte de su lenguaje musical, para finalmente,

implementar, aportar y ampliar los conocimientos en sonido, vocabulario y fluidez en su ejecución.

1.4 Lenguaje musical

El lenguaje musical es un concepto muy amplio dentro del arte en general, primero por que conlleva “dos caras: la forma (estructura material forjada por la técnica) y el contenido (su significado)”, como lo menciona Isabel María Ayala Herrera (Ayala, 2014, pág. 11). Para el presente trabajo, se toman las palabras de esta autora para definir el lenguaje musical como “una expresión artística en la que existe una melodía, un ritmo y un pulso, que en conjunto crean una composición musical o canción” (Ayala, 2014, pág. 7), que puede ser expresado a través de un pentagrama. De esta manera, el lenguaje musical de Sonny Stitt expresado en su discografía e impregnado en las transcripciones de sus solos, contribuye como material didáctico para el desarrollo de la presente guía didáctica.

1.5 Lenguaje improvisatorio

Antes de conceptualizar el “lenguaje improvisatorio”, se debe mencionar que la presente investigación desarrolla el mismo en los alumnos de saxofón, en primera instancia, a través de las diferentes herramientas expuestas en la guía didáctica, a partir del lenguaje musical de Sonny Stitt extraído de sus solos en el análisis de sus transcripciones.

Segundo, Isabel María Ayala Herrera menciona que el lenguaje conlleva dos caras: la forma y el contenido (Ayala, 2014, pág. 11). En este caso, la forma se refiere a las diferentes herramientas improvisatorias expuestas en la guía didáctica; y el contenido, a todo el material didáctico de Sonny Stitt extraído del análisis musical de sus transcripciones. Tercero, Joan Steven Escobar Palomino, menciona que el desarrollo del lenguaje improvisatorio es algo que conlleva tres aspectos primordiales:

Primero, la preparación para la improvisación, esto implica todo los procesos mentales y físicos que tienen que ver con la pro alimentación. Segundo, la improvisación, se refiere a los procesos de retroalimentación. Tercero, la obra improvisada, este último proceso se entiende como el producto final de la apropiación del lenguaje improvisatorio. (Escobar, 2017, pág. 28)

Finalmente, el lenguaje improvisario es todo el material didáctico expuesto por Sonny Stitt en sus transcripciones y adquirido por el alumno de saxofón a través de su estudio, para ser reflejado al momento de improvisar sobre un tema musical.

1.6 Análisis musical.

Al hablar de análisis musical, se deben considerar algunos conceptos que se han desarrollado a través de la historia. Por un lado, Ian Bent, menciona que es:

...la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la "estructura" puede ser parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral. (Bent, 1980, pág. 340)

Como se puede observar, el análisis musical ayuda a entender como funciona cada elemento inmerso dentro de una estructura musical. En este caso, la estructura musical conlleva los solos de Sonny Stitt expuestos a través de las diferentes transcripciones.

Por otro lado, Anthony Pople, afirma en su artículo "*Analysis*" que este análisis debe partir de las preguntas: ¿Qué es esto? ¿Cómo funciona esto? ¿Qué significa esto? y ¿Qué es esto para mí?. De este modo, el objeto del análisis pasa de ser estático a convertirse en algo cambiante y fluido (Pople, 2001, pág.18-19); consecuentemente, saber qué se necesita adquirir de las transcripciones de Sonny Stitt y cómo esto contribuye a la investigación.

Es preciso determinar en primera instancia, el sujeto del análisis musical: Sonny Stitt, las transcripción que representan la sonoridad que proyecta, la representación sonora existente en el espíritu del instrumentista al momento de improvisar. y la interpretación o el desarrollo temporal de la experiencia de un oyente. Considerando, que no existe ninguna convención entre cuál de estos aspectos sería más importante.

Susana González Aktories y Rubén López-Cano mencionan a la "semiótica musical", como uno de los conceptos modernos que se utiliza para el estudio y análisis de las transcripciones de *jazz*, en su trabajo "Palabras preliminares" publicado en 2008. Se debe argumentar, que esto no es un tema nuevo, pues existe desde 1970.

Para ello se utiliza el trabajo de dos autores: los estudios de Tarasti, para hablar de la dimensión espacial [tonalidad, modalidad], temporal [forma musical y la relación escuchar vs escuchamos], actoral [figuras melódicas] (Tarasti, E., 2002)⁶; y el estudio de Ole Kuri que contiene un análisis de la improvisación de *jazz* con elementos que involucran el cognitivismo.

⁶ Temas o motivos que pueden funcionar como actores y actantes dentro de un contexto melódico, según Tarasti, E. (2002) en el texto: *Sings of Music*.

De esta manera, se trata de observar el carácter melódico de las transcripciones desde un punto de vista narrativo, con un análisis desde la experiencia temporal del oyente y la interpretación, determinado por los elementos estructurales y la funcionalidad de dichos elementos dentro de la ejecución.

Finalmente, se observa que el análisis musical depende de diferentes aspectos y en este caso, es utilizado en función de los recursos improvisatorios a desarrollar en la elaboración de la guía didáctica y que depende de los parámetros que se necesiten en cada unidad como material didáctico para el desarrollo del lenguaje improvisatorio del estudiante de saxofón.

1.7 La improvisación y su desarrollo en la música

Antes de comenzar el análisis de la improvisación y conocer su historia, es preciso conocer sobre la música, su significado y parte de su historia. Hay que entender, que la improvisación es parte de la música y su historia parte con ella.

1.7.1 Música

En la actualidad, la sociedad está involucrada a un medio musical nato del cual forma parte, sin ser llamado, sino por el hecho de existir y vivir en el planeta. Las sociedades han ido cambiando y evolucionando junto con la tecnología y los avances sociales surgidos en el transcurso de los años. La cumbre de la sociedad no está dada por el presente, sino por el mañana y los múltiples caminos que preparan con el día a día.

Rafael Mollor, en la *Revista Diapasón*, menciona que las personas encuentran a la música indispensable y viven para redescubrirla; esto hace que cada sonido en el cerebro se sincronice con cada evento de su vida (Monllor, 2013). Hay que entender, que la música actúa de distintas formas dentro de la psiquis del ser humano, con influencias buenas y malas y, al mismo tiempo es tan variada, que los ‘temas’ se reescriben una y otra vez en diferentes géneros, mezclándose, combinándose y transformándose para cada generación que aparece, de una manera diferente.

Al realizar un bagaje por la historia de la humanidad, Maria del Carmen Cruces muestra que la música existe desde la aparición misma del hombre, en un principio con la imitación de sonidos a través de la voz como un medio de comunicación, evolucionando junto con los instrumentos musicales de la época, para luego ser parte de los rituales como forma de agradecer a los dioses por la ayuda brindada en su bienestar en el planeta (Cruces, M. 2009,

capítulo II). Como se puede observar, la música siempre esta inmersa en la historia de la humanidad desde diferentes ambitos, sean estos históricos, filosóficos o científicos.

En una primera instancia, explicar la palabra ‘música’ se vuelve difícil, pues sentirla y reproducirla es fácil, pero definirla es compleja. Por un lado, del latín ‘música’ del griego ‘mousike’ que hace referencia a la ‘educación del espíritu’ colocado bajo la advocación de las musas del arte (RAE, 2010)⁷. Por otro lado, denominado ‘arte’, consistía en dotar a los ‘sonidos’ y ‘silencios’ de cierta organización que resulte lógica, coherente y agradable al oído humano (Pérez Porto y Gardey, 2012). Finalmente, para muchos musicólogos, consiste en la combinación de sonidos y silencios en un espacio determinado según Pérez Porto y Gardey (2012).

De esta manera, hablar de ‘música’ es referirse a un lenguaje que sirve para transmitir o comunicar un mensaje, por medio de una sucesión y combinación de sonidos y silencios de una manera organizada, dando lógica y coherencia agradable o desagradable al oído humano. Por este motivo, aparece la interrogante: ¿el improvisar en un instrumento es hacer música? Posiblemente ‘sí’ y al mismo tiempo ‘no’. El ser humano tiene la capacidad de dar un juicio de valor sobre las expectativas que la combinación y sucesión de sonidos y silencios producen sobre su psiquis con respecto a lo que escucha. Por consiguiente, improvisar puede producir música y la música puede partir de la improvisación.

Como se menciona, las personas articulan directa o indirectamente la música en su estancia por la vida y al mismo tiempo, hacen de ella un medio universal de comunicación que trasciende culturas, idiomas, países y tiempos (De Franca Neto, 2011, pág. 75-104). Con el surgimiento de un lenguaje tan complejo, aparecen diferentes escuelas musicales que tratan de describirla de una forma u otra. Al mismo tiempo, hacen de ella una transformación que va más allá de los entendimientos de una persona común, apareciendo la academia como una manera de entender, comprender y estudiar las diferentes áreas que engloban la música (De Franca Neto, 2011, pág. 75-104).

En la actualidad, varios son los programas de música que existen en el mundo y en Ecuador con respecto a su estudio; en la presente investigación se les categoriza en base al material didáctico utilizado en los procesos de enseñanza-aprendizaje. Por una lado, la

⁷ Título que se le da a una iglesia, capilla o altar en virtud al santo o del acontecimiento sagrado al que están dedicados.

escuela ‘académica’ (escuela clásica)⁸ (*On music Dicctionary*, 2015) y por otro, la escuela ‘popular’⁹ (*On music Dicctionary*, 2015).

Como pilares de la investigación, el desarrollo y el estudio musical presentes en la actualidad han sido los encargados de hacer del ser humano un músico y de ello una profesión. Ambas escuelas, con un mismo fin pero con diferente material didáctico en el proceso de enseñanza-aprendizaje, han provocado que los instrumentistas, en sus inicios, se hayan inclinado por una de dichas escuelas, de acuerdo con sus gustos, necesidades, destrezas o habilidades adquiridas al final de su carrera musical.

1.7.2 Escuela académica

La escuela académica, según la Real Academia Española (RAE), es la llamada música ‘culta’. Por una parte, Leonard Bernstein menciona, que son las ‘obras’ o ‘repertorio’ de los grandes maestros y compositores de la Edad Media, Barroca, Clásica, Renacentista, Romántica, Serialista, Dodecafónica, Nacionalista y Minimalista utilizadas en el estudio de la formación musical, en opinión de Ossa Martínez (2013).

Además, Gustavo Dudamel citado por este autor (2013), habla de sinónimo de “seriedad, quietud y conservadurismo” (Ossa Martínez, 2013, pág. 3-5) dentro de un modelo de formación y enseñanza musical. Por otro lado, un trabajo técnico que complementa su parte interpretativa ha sido desarrollada por los mismos compositores de las diferentes épocas. Finalmente, con la aparición de maestros privados y escuelas especializadas en el desarrollo musical, como los conservatorios, dan continuidad a la academia musical hasta la actualidad.

La escuela académica posee un pasado y linaje muy amplio en el estudio de la *performance*. En un principio era un lenguaje que solo hablaban y conocían músicos, por transmisión oral de generación en generación. El ser llamado así, era el principio de una carrera o una distinción entre las sociedades de las culturas de ese tiempo; ser considerado músico dentro de la tradición académica, requería tres parámetros: primero, ser

⁸ Escuela académica: se hace referencia a instituciones especializadas que basan su proceso de enseñanza-aprendizaje musical a través de compositores clásicos y métodos de estudios alrededor de la música culta, según *On music Dicctionary* (2015).

⁹ Escuela popular: se hace referencia a instituciones especializadas que basan su proceso de enseñanza-aprendizaje musical a través de música popular y métodos de estudios alrededor de ella. Los ejemplos más sobresalientes la escuela de *jazz* en los Estados Unidos y la escuela de instrumentos andinos en música folclórica en Latinoamérica, según *On music Dicctionary*. (2015).

instrumentista ejecutante-interprete; segundo, compositor y tercero, improvisador¹⁰ (Sanz, 2009).

1.7.3 Escuela popular

La escuela popular posee muchas similitudes en el proceso enseñanza-aprendizaje de los alumnos, con respecto a la escuela académica; la diferencia radica en el material didáctico empleado, junto con los estilos y compositores a estudiar dentro del género, considerando que las capacidades y cualidades que debe alcanzar un instrumentista popular en general [viento, cuerda o percusión] con respecto a un académico, son iguales en técnica y *performance*.

En la actualidad, *Berklee college of music* es uno de los varios ejemplos de escuelas, que presentan programas de estudio con procesos metodológicos estructurados con material didáctico en base a música latina y jazz. Entre dichas escuelas pueden mencionarse: la escuela de flamenco en Andalucía, España; la escuela de tango en Buenos Aires, Argentina; escuela de música folklórica en Lima, Perú; escuela de jazz, con más años en desarrollo a nivel mundial (un siglo), con programas en las principales universidades y trabajos de investigación entorno a ella (Polo y Pozzo, 2011, pág 2-12).

La escuela de jazz, como se puede observar, es uno de los ejemplos de escuela de música popular con programas de estudio desarrollados e implementados en Universidades como *Harvard, Oxford, Stanford, Cambridge, Imperial College of Londres*, donde el proceso de enseñanza-aprendizaje de los alumnos se basa en repertorio de compositores de finales del siglo XIX como Dizzy Gillespie, Duke Ellington, Billie Holiday, Charlie Parker, Bill Evans, Thelonious Monk, John Coltrane, Miles Davis, Ella Fitzgerald, por mencionar algunos dentro del *Blues, Ragtime, New Orleans, Dixieland, Swing, Bebop, Cool Jazz, Hard bop, Free Jazz, Post-bop, Jazz modal, Jazz fusión, Acid jazz y New-age* (Polo y Pozzo, 2011, pág 2-12).

Finalmente, son estas, dos escuelas que abarcan programas de música parecidos en el proceso de enseñanza-aprendizaje pero con diferente material didáctico a utilizar, donde conllevan un mismo fin: hacer del ser humano un profesional de la música y de esto su estilo de vida.

¹⁰ Persona que concibe y ejecuta cualquier acción de forma simultánea, manteniendo una conversación sin directrices previas como un guión; esto puede carecer de una intención artística.

1.7.4 La improvisación en la historia

Al realizar un recorrido por la historia de la enseñanza musical, dentro del campo de la improvisación afloran diferentes corrientes y escuelas que han evolucionado y aparecido con el transcurso de los años. Al mirar al pasado, dentro del contexto musical, la improvisación ha existido desde la aparición de los instrumentos con los primeros vocablos como medio de comunicación basados en la imitación (Cruces, M. 2009, capítulo II), más tarde, con la aparición de los cultos, del desarrollo de los ritmos, la polirítmia y finalmente, con las melodías y con la aparición de las primeras flautas hechas a base de huesos (Cruces, M. 2009, capítulo II).

Como se puede notar, la improvisación ha estado presente desde las primeras civilizaciones de la humanidad como un medio para el desarrollo de la creatividad a base de ‘prueba’ y ‘error’. Finalmente, la evolución de la música se ha visto reflejada con el transcurso de los años, en base a la aparición de los primeros genios y virtuosos de este arte (Cruces, M. 2009, capítulo II).

1.7.4.1 La improvisación en la escuela académica

Con el surgimiento del ser humano sobre el planeta, también aparecen los instrumentos y al mismo tiempo, un concepto musical sobre, ser músico. En la antigüedad, ser considerado músico dentro de la tradición ‘musical’ [escuela académica], requería tres parámetros: primero, ser instrumentista ejecutante-interprete; segundo, compositor; tercero, improvisador (Sag, 2009, pág 1-9).

El improvisador estaba en todo lugar, desde un maestro de capilla o el ejecutante de las cadencias de conciertos, entre concursos de improvisación llamados *ex tempore* (obras improvisadas por el compositor sobre un tema o forma que el público decidía en ese momento); en obras improvisadas llevadas por copistas al papel para el deleite de sus mecenas y estudiadas en la actualidad por las diferentes escuelas como *impromptu*¹¹, *caprichos*¹², *intermezzi*¹³, *bagatelas*¹⁴, *nocturnos*¹⁵ (Bass, J, 1947, pág. 177-197), como parte de los procedimientos compositivos que se han utilizado de manera formal [improvisación] como herramienta para despertar de la creatividad.

¹¹ Pieza breve, generalmente para piano, de carácter improvisatorio.

¹² Capricho, pieza musical de forma libre de carácter vive y animado.

¹³ Interludio o intermedio de una breve composición dramática, musical o coreográfica.

¹⁴ Composición musical clásica de carácter ligero y poca duración.

¹⁵ Pieza musical vocal o instrumental de melodía dulce o estructura libre.

Como se observa, los compositores utilizan la “improvisación como una búsqueda de ideas nuevas y a los intérpretes como una expansión de su expresividad y manifiesto de sus capacidades instrumentales” como lo menciona, Pedro Cañado (año), en su libro *Historia de la Música*.

En la actualidad, Sandra Soler Campos menciona que “el instrumentista académico se ha convertido en un intérprete musical” (Soler, 2016, pág. 157-174), porque la carrera se divide en diferentes áreas de estudio, donde cada intérprete elige entre ser instrumentista, compositor o director, por mencionar algunas áreas de estudio.

De este modo, se convierte en un especialista dentro de su área de estudio, donde desarrolla al máximo una parte de sus capacidad y obstruye inconscientemente, la otra parte creativa y compositiva del ser humano. Según la citada autora, se debe mencionar, que los instrumentistas en su desarrollo profesional perfeccionan las demás ramas de estudio con el pasar de los años, aunque en sus comienzos no sean parte fundamental de su desarrollo profesional.

1.7.4.2 La improvisación en la escuela popular

Antes de hablar de la improvisación en la escuela popular, se debe comprender que el presente trabajo gira alrededor de la escuela popular de *jazz*, debido a que el material didáctico que se va a implementar en el desarrollo de la guía, es para un saxofonista de este género musical. Por esta razón, primero se debe comprender qué es el *jazz*. Para ello, se utiliza la definición de Bill Evans citado por Kircher: “*jazz is not a ‘what’, it’s a ‘how’, and if you do things according to the ‘how’ of jazz, it’s jazz*” (Kircher, B. 2000, pág. 3).

Una de las escuelas populares con mayores avances en los procesos de enseñanza-aprendizaje en la actualidad, que involucra a la improvisación, es la ‘Escuela de *jazz*’, con un modelo pedagógico en el desarrollo de la enseñanza; en esta escuela, la improvisación es una de las bases de este género musical junto con un desarrollo armónico-melódico e instrumental dentro de su propio ámbito. El *jazz* no solo involucra a la improvisación, sino que hace del sonido y la ejecución de notas, un lenguaje que conlleva la imitación y la interpretación como pilares fundamentales para su desarrollo, dentro de un aspecto orgánico que involucra la armonía, entrenamiento auditivo y una técnica instrumental adecuada, que contribuya en la solución de problemas de ejecución (Martínez-Pereda, 2010, pág. 1-5).

La improvisación, dentro de la escuela popular, ha llegado a alcanzar la cumbre con algunos instrumentistas destacados en el género, como es el caso de Michael Brecker, claro ejemplo para quien improvisar ‘no es una sugerencia’, sino una necesidad y complemento para la *performance* (Martínez-Pereda, 2010, pág. 17-18). Brecker, clarinetista clásico que incursionó en el mundo del *jazz* por medio del saxofón, ha sido uno de los más grandes exponentes de grabación en sesión en los años 80 y 90 en los diferentes géneros y estilos musicales de la época; este artista mostró hacia donde se puede llevar el instrumento al momento de crear un solo. Colaboró en trabajos y grabaciones de Frank Sinatra, Bruce Springsteen, James Taylor, Paul Simón, Steely Dan, Lou Reed, Donald Fagen, Dire Straits, Joni Mitchell, Eric Clapton, Aerosmith, Dan Fogelberg y Frank Zappa, por solo nombrar algunas destacadas figuras del género (Brecker, 2006).

Hablar de improvisación dentro de la música popular, es mencionar a todos los géneros y estilos musicales presentes en la actualidad que utilizan este recurso, como parte de su forma musical. En la presente investigación, no se les menciona, debido a que se valoran escuelas con metodología en el proceso de enseñanza-aprendizaje dentro de la improvisación, y una de las más conocidas es la Escuela de *jazz*.

Finalmente, entender como la improvisación está inmersa en la historia de estas dos escuelas, ayuda a tener un panorama más amplio de cómo ha sido su desarrollo desde el ámbito académico y popular, y por otro lado, como ha evolucionado de manera empírica hasta llegar a un estudio catedrático en universidades y conservatorios a nivel mundial.

1.8 Improvisar

Al conocer dos puntos de vistas que involucran a la improvisación, como una aptitud dentro del desarrollo musical de la escuela académica y de la moderna, se puede notar que ambos convergen en un mismo punto, como una forma de ayudar en el desarrollo profesional de la *performance* del músico. Por otro lado, no se puede decir que la ‘escuela popular’ dé mayor énfasis a la improvisación como un medio para el desarrollo profesional de un futuro músico.

En la *Revista Musical Chilena*, el antropólogo norteamericano, Melville J. Herskovits, citado por Menanteau, A. (2018), menciona el término desde un punto de vista cultural, donde dice que “la improvisación es un recurso profundamente arraigado en el canto africano” (Menanteau, A., 2018), mostrando a los afroamericanos, como los iniciadores de la

improvisación moderna dentro del *jazz*. Hay que considerar, que el término en sí mismo se perdió por largo tiempo hasta la aparición del *jazz* y su cultura en Norteamérica.

Aunque no se profundice en el estudio de los estilos o géneros actuales que producen el desarrollo de la improvisación en general, el *jazz* está presente. Musicólogos como Ahbe Niles, mencionan en el prólogo del libro *Blues: An Anthology*, que la “La improvisación es la esencia del *jazz*”.

En un recorrido histórico, se puede encontrar, que los negros han trabajado y se han desenvuelto más en la improvisación, he ahí las incógnitas sobre esto ¿Qué es improvisar? ¿Qué conlleva hacerlo? y ¿Qué necesito saber, para mejorar mi improvisación? Definirlo, ya es un problema y entenderlo, otro mucho más grande, que conlleva puntos de vista que conciernen hacia donde llevar su terminología. Néstor. R. Ortiz menciona en su artículo “La Improvisación en el *Jazz*”, que improvisar:

Acusa a un carácter especial, pues va invariablemente acompañada, cuando es genuina y está realizada por maestros del género, de la típica entonación cálida o *hot*, de las inflexiones y el énfasis rítmico o *swing* que caracteriza al *jazz* afronorteamericano castizo. (Ortiz, 1950, pág. 1-8)

De esta manera se puede decir, que improvisar es la ejecución cálida o caliente del músico inmerso en una forma o estructura musical establecida. Por otro lado, el compositor y crítico británico Constant Lambert (1992), en su libro *Music, Hol A Study of Music in Declin*, menciona:

La improvisación es aceptable en su género, en tanto se comprendan sus limitaciones de expresión y forma. A primera audición, podría creerse que lleva a una mayor libertad. Pero, en realidad, ha demostrado ser una restricción de la música; por lo menos de la concebida en el sistema armónico europeo. Es posible que una improvisación melódica pura, apoyada en una esfera de mayor variedad de modos, como la que hallamos en el idioma musical de los indios, ofrecería una línea melódica de mayor expresividad e interés formal, que nuestras obras clásicas. Más, cuando un número de ejecutantes improvisa música de danza, sólo puede evitar el caos más completo, ajustándose a un terreno armónico simple y conocido por todos, como base para sus cadencias. La monotonía y la insuficiencia del interés musical que produce la constante utilización de ese fundamento armónico, es lo que,

eventualmente, nos hace perder el interés en las cadencias mismas. (Lambert, 1992, pág. 47)

Este autor muestra, que improvisar en la actualidad es la evolución de la música occidental, debido a que realizar melodías o combinaciones de sonidos en un momento dado, depende de factores más complejos que el simple sentimiento, sino por el contrario, la forma y la calidad armónica que una posee dentro de su estructura interna con la cual fue concebida.

Por otro lado, pensar en este término, desde otro punto de vista, no está muy lejos de los conceptos antes mencionados por la Real Academia Española: “Hacer algo de pronto, sin estadio ni preparación” (RAE, 2010); si se compara paralelamente con el *On music Dictionary*, “improvisar” es:

...la actuación espontánea de música sin ninguna preparación previa o notas escritas. En la época medieval, se observaba en los cantantes que entonan líneas adicionales al canto litúrgico mientras se realiza el mismo. La época del Renacimiento, un músico improvisa sobre los acordes escritos generalmente en un instrumento de teclado o en un violín, en el barroco, la ornamentación y en las épocas clásica y romántica, se esperaba que cadencias de conciertos sea improvisado, y en el *jazz* del siglo XX. (*On music Dictionary*, 2015)

Como se puede observar, ambos diccionarios poseen algo en común, improvisar es realizar algo [música, literatura, poesía, carpintería, cocina] que no está previamente establecido o escrito, sino realizado de manera espontánea. De este modo, aparecen otra interrogante: ¿qué realmente confirma que improvisar no está dado por todos los conocimientos que el ser humano posee dentro?; sea esto por su experiencia o por estudios realizados o simplemente, debido a la influencia cultural que se desenvuelve en el medio.

Compositores argentinos realizan una comparación de la improvisación con el lenguaje, como es el caso de Violeta Hemsy de Gainza en su obra *La improvisación musical*; para esta autora: “Improvisar música equivale hablar con naturalidad el lenguaje hablado, ejecutara obras musicales equivale a recitar poesía, trozos literarios u obras de teatro” (Hemsy de Gainza, 2007, pág.15), De este modo se puede concluir, que improvisar no solo depende de una manera de expresar sino de factores que van mucha más allá del simple hecho de tocar o cómo sería en el idioma, saber hablar.

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, se puede concluir, que improvisar es una manera de hablar mediante una combinación o secuencia de sonidos y silencios, por medio de un instrumento musical de una manera fluida, espontánea y organizada con sentido melódico-armónico, acorde a un género o estilo musical a interpretar.

1.9 Sonny Stitt

Sonny Stitt, saxofonista virtuoso capaz de ejecutar y grabar los saxofones tenor, alto y barítono, nace en Boston en 1924. Hijo de un profesor de música y hermano concertista de piano, da sus primeros inicios musicales en el piano y después continúa con el clarinete y el saxo alto. Duante su juventud vivió en Saginaw, donde empieza a trabajar con Thad Jones [arreglista y compositor de *jazz* de *Big Band*] hasta que se trasladó a Detroit donde conoció a Mel Lewis y Lucky Thompson, en su desarrollo musical.

En esta época, empezó a escuchar a Charlie Parker¹⁶, el saxo alto de Kansas que trabajaba en la orquesta de Jay McShann. Luego, conoce a *Bird* [Charlie Parker] en la ciudad de Kansas; ambos tocan en una sesión privada en la que Parker conoce a Stitt, observando la similitud que poseen ambos en la ejecución del saxofón alto. Revistas de *jazz* como *La mano negra* o *Jazz*, mencionan que en realidad Sonny Stitt tocaba como Charlie Parker, por la influencia que tuvo la música académica sobre su desarrollo musical y el virtuosismo nato que poseía sobre él.

Miles Davis lo corrobora, aunque menciona que Stitt tocaba como Parker, mucho antes de conocer al genio de Kansas [Parker]. Entre 1945 y 1946 se traslada a New York, donde forma parte de la banda de Dizzy Gillespie, grabando temas para el sello *Musicraft* y con el pianista, Bud Powell (John S. 1982).

Adicto al consumo de drogas, tuvo que interrumpir su actividad musical por un tiempo; después de recuperarse, vuelve a New York, donde empieza a ejecutar el saxo tenor; en esta etapa formó un pequeño grupo con *Gene Ammons* [saxofón tenor], durante un par de años. En esta misma época realiza su debut discográfico con *All God's Chillun Got Rhythm* con el sello discográfico *Prestige*, con quienes grabó durante dos años, espléndidos discos (John S. 1982).

¹⁶ Saxofonista de la historia de *jazz* conocido por sus creaciones virtuosas en el instrumento, y ser el antes y después del desarrollo del *jazz* (él medias del *jazz*). Por otra lado, fue el iniciador del *bebop* y el primer genio de la improvisación melódica.

A finales de los años cincuenta graba uno de sus discos fantásticos, *Jazz at the Philharmonic*, con el que recorrió varios países europeos. En 1964 realizó una gira por Japón con un sexteto de grandes músicos como Jay Jay Johnson [trombón] y Clark Terry [saxo tenor]. A su regreso a Estados Unidos, formó un quinteto con Zoot Sims; en 1971 forma parte del sexteto *The Giants of Jazz* junto a Dizzy Gillespie, Kai Winding, Thelonious Monk, Al McKibbin y Art Blakey, con quien realizó una gira por Nueva Zelanda, Australia, Japón, Israel y Europa, con un resultado de crítica extraordinario. Sonny Stitt grabó cerca de ciento cincuenta álbumes y después de su muerte en 1982, dejó un vacío importante entre los saxofonistas importantes del *jazz* (John S. 1982).

1.9.1 Sonny Stitt y su lenguaje musical en la improvisación

Hablar de Sonny Stitt es contar una historia, pues su paso por la música fue el comienzo del *jazz* moderno, como lo dice el gran saxofonista Jonh Coltrane en un artículo realizado por Will Friedwald sobre “*Bebop's Greatest Sparring Partner*” (Friedwald, W., 2006).

El lenguaje musical de Stitt se puede observar entre 1940 y 1981 en sus ‘150’ discografías grabadas, catalogado como uno de los saxofonistas más virtuosos de la historia del mundo del *jazz*; interpretó y fue el *lead*¹⁷ (Diccionario de la Música de Oxford, año) de los géneros del *bebop*, *hard bop* y *soul* en cada época; uno de los pocos saxofonistas que ejecutó en grabaciones el saxofón ‘tenor’, ‘alto’ y ‘barítono’ y, formó parte de la influencia del conocido saxofonista John Coltrane (Friedwald, 2006).

En una primera instancia, fue uno de los virtuosos exponentes de saxofón con una técnica perfecta en la ejecución, adquirida en sus estudios de música clásica, con un desarrollo muy amplio de la *performance* en todos los ámbitos: sonido, lenguaje, virtuosismo y desarrollo de la creatividad musical. Saxofonistas, como Jerry Bergonzi, Gary Campbell y Jim Snidero, exponentes principales de compendios y libros para el desarrollo del *jazz*, mencionan a Stitt como el saxofonista completo a estudiar para cualquier instrumentista (Friedwald, 2006).

Por otro lado, también mencionan las grandes dificultades que representa el lenguaje de Stitt para los instrumentistas al querer iniciarse dentro de este campo, debido a que la ejecución de sus trabajos emplea un esfuerzo adicional al acostumbrado en la actualidad. Por esta razón, proponen a Hank Mobley, como un saxofonista modelo para el estudio del

¹⁷ Exponente, voz principal de una agrupación musical.

lenguaje del *jazz* [actualmente se utiliza transcripciones de él como método de enseñanza] (Friedwald, 2006).

En una segunda parte, fue el único saxofonista conocido dentro del *jazz*, que contribuyó en grabaciones musicales con los tres saxofones [saxofón alto, tenor y barítono], con músicos de *jazz* de renombre como Gene Ammons, Dexter Gordon, Dizzy Gillespie, Bud Powell, J.J. Jhonson, Miles Davis, Thelonious Monk, Art Blakey, Oscar Peterson, por mencionar algunos (John S. 1982).

Por último, con una discografía muy amplia en su carrera musical [grabación como solista, instrumentista, en big band o agrupación], ha sido conocido por sus grandes solos y su influencia dentro de las nuevas generación del *jazz* moderno. Sonny Rolling, Jhon Coltrane, Michael Brecker, Chris Potter, Joshua Redman lo mencionan como uno de los iniciadores del *jazz* contemporáneo y ser, quién da, los primeros pasos para el desarrollo actual del *jazz* moderno (*La simiente negra*, 2014).

1.10 La improvisación en el saxofón en las escuelas universitarias

En el mundo universitario hay que tomar en cuenta diferentes puntos de vista, para hablar del desarrollo de la improvisación en instrumentos en general, porque depende de algunos factores para poder ser implementado. En primera instancia, debido a que las sociedades en general han hecho de la improvisación un crecimiento más autónomo que formal dentro del campo educativo, las universidades no ofrecen este complemento dentro de su malla curricular.

Segundo, las escuelas de formación académica tampoco presentan dentro de su material de estudio, una clase que conlleve la exploración del instrumento a través de la improvisación porque no forma parte de su desarrollo, aunque si se considera lo mencionado anteriormente, la improvisación existía en la música académica. Por otro lado, las escuelas universitarias de música popular ofrecen dentro de su currículo, clases de improvisación como parte de su formación académica, porque los géneros que imparten lo requieren.

Finalmente, debe entenderse que la improvisación es un complemento en el desarrollo de una *performance*, donde su pasado musical en escuelas, colegios o conservatorios es primordial para su crecimiento en el campo universitario y su desarrollo depende mucho de la escuela musical que se esté implementando.

A continuación se realiza un baje por diferentes países para entender cómo se comporta la improvisación en cada región, considerando que la escuela de *jazz* implementa dentro de su formación, las clases de improvisación.

1.10.1 Estados Unidos: la improvisación en las escuelas universitarias de *jazz*

En la actualidad, las escuelas populares son las pioneras en el desarrollo de la improvisación con técnicas, herramientas o recursos implementados para su desarrollo. Los trabajos existentes más sobresalientes son de procedencia estadounidense y basada en la escuela moderna mediante el género *jazz*, debido a que involucra en primera instancia la improvisación. Trabajos de musicología sobre saxofonistas como: *Lester John* realizado por Lewis Poter¹⁸ de la Universidad de *Michigan* en 2005 (Arbort., 2005); *Charlie Parker* por Henry Martin (Arbort, 2005) del instituto de *Jazz Studies* de *New York* en 1996; *John Coltrane* por Jeff Bair¹⁹ (Bair, J. 2013) de la universidad de *Nort Texas* en 2003; *Sonny Rolling* por Gunther Schuller²⁰ (Schuller, G. 2016) quien realiza un ensayo para *Jazz Review*; *Sonny Stitt* por Steven Raymond²¹ en su trabajo de doctorado “*Orinigal voice or jazz imitador*” en 2014 y *Michael Brecker* por Ari Poutiain²² (1999), son algunos de los trabajos que muestran la importancia de la improvisación dentro del *jazz* y la necesidad por investigar sobre este tipo de temas en sus temas de tesis de pregrado, posgrado o doctorado.

Considerando que este es un género estadounidense y cultural, para la nación su desarrollo es muy amplio y su ejecución muy avanzada en concepto y modernidad en la escuelas de *jazz* de Estados Unidos, ejemplo de esto es *Berklee College of Music*, *University of North Texas*, *Manhattan School of Music in Nueva York*, *Florida International University*, por mencionar algunas de relevancia.

Finalmente, los extraordinarios saxofonista que posee este país han provocado un desarrollo más rápido en el lenguaje de la improvisación y al mismo tiempo, ha concientizado en la implemnetacion de procesos metodológicos para su desarrollo.

¹⁸ Lester Young como el primer referente para el estudio y desarrollo de la improvisación por medio de transcripciones, análisis e imitación de su discografía más representativa.

¹⁹ Análisis de patrones y vocabulario improvisatorio usado por John Coltrane entre 1965 y 1967 cómo influencia en la música de Nicolás Slonimsky's.

²⁰ El ensayo realizado a Sony Rollings trata de explicar la nueva temática que él abarca con respecto a ala improvisación dentro de su música de 1960, dándole un giro innovador al sonido de este tiempo.

²¹ Un libro en el cual se habla del lenguaje de Sonny Stitt dentro de sus solos y se hace una comparación si él fue un creador de sus líneas melodías o un instrumentista que imito alguien más en su proceso desarrollo.

²² Análisis de los temas de Straphangin, Nothing personal y Peep para la descripción melódica y patrones usados dentro de la improvisación contemporánea del *jazz* a través de Michael Brecker, A.

1.10.2 Europa: la improvisación en las escuelas universitarias de jazz

Hablar de Europa es hablar de historia, pues posee en un bagaje musical que muestran su desarrollo instrumental y pedagógico en el proceso de enseñanza-aprendizaje, en un contexto musical moderno y académico. La historia de la improvisación en Europa apareció con los grandes maestros de la escuela clásica como Frescobaldi, Buxtehude, Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, entre los de mayor relevancia. En la actualidad, la educación en Europa está muy desarrollada con respecto a Latinoamérica; las escuelas de jazz que posee este continente, están encabezadas por el *Conservatorio de Liceu de Barcelona*, *Berklee Valencia*, *Royal College of Music*, *Conservatory de París* y la *Reid School of Music* en Escocia, por mencionar algunas.

Los programas actuales que existen en Europa con respecto a la improvisación, están dados en base al estudio del jazz, donde se ofertan programas de pregrado y posgrado con respecto a este género. Algunos de los trabajos realizados por educadores de Europa que abordan este tema son: Pedro Iturralde, Jon Robles, Perico Sambeat, Julio Arce, Polo Vallejo y Bernardo Salagaz, por mencionar algunos (Sandoval, 2017).

1.10.3 América Latina: la improvisación en las escuelas universitarias de jazz

En América Latina, estudios relacionados con la improvisación y escuelas de jazz se pueden encontrar en diferentes países; entre los principales se encuentran Argentina, Brasil y Colombia, con diferentes referentes en el ámbito instrumental y con trabajos de metodologías de procesos de enseñanza-aprendizaje en la Universidad de la Plata, EMBA, UCA, ICM, Universidad du Sao Paulo, entre otras. Entre los trabajos más relevantes se citan: del argentino Pablo Ledesma, 'Improvisación'; 'Improvisación básica en seis pasos' de Josvi Muñoz; 'Elementos fundamentales para la improvisación en instrumentos melódicos en el jazz' de William Boyano de Bucaramanga, Colombia; 'Riesgosa improvisación' de Pablo Gianera, por mencionar algunos.

Finalmente, donde existe una escuela de jazz, se realizan trabajos metodológicos que giran alrededor de los procesos de enseñanza-aprendizaje en el lenguaje de la improvisación como una forma de aplicar los conocimientos y fortalecer la enseñanza en los alumnos (Menanteau, 2018, pág. 9-11).

1.10.4 Ecuador: la improvisación en las escuelas universitarias de jazz

En Ecuador no se conoce, con certeza, si existen estudios o investigaciones sobre este tema, pero es necesario citar, dos trabajos realizados sobre el instrumento por parte de Francisco Lara, “Hank Mobley: Análisis e interpretación estilística de su improvisación” y Danilo Chanchay con un “Manual para la enseñanza del saxofón con ritmos y melodías ecuatorianas para el nivel inicial del conservatorio nacional de música”.

Por otra parte, existe un aprendizaje informal por parte de instrumentistas a través de vídeos, discos y libros obtenidos desde el extranjero. El primer medio de enseñanza es el tutorial de saxofonista en canales de YouTube. En segundo lugar, se han publicado libros interactivos estadounidenses o europeos sobre métodos y formas de aprender a improvisar.

Tercero, clases magistrales brindadas por instrumentistas que llegan a Ecuador a dar conciertos; y cuarto, la enseñanza oral transmitida por extranjeros residentes como: Mike Blanchard, Walt Szymansky y Marvin Doc Holladay. Por otro lado, existen músicos excepcionales del país, conocidos por realizar interpretaciones, como: Raimon Rovira, Cayo Iturralde, Carlos Albán, Marcos Merino y Ramiro Olaciregui.

Finalmente, se constatan libros y compendios que muestran la construcción de tetracordios, *licks*, patrones y secuencias rítmico-melódicas que muestran saxofonistas modernos, como herramientas de enseñanza tales como: Jerry Vergonzi, Jim Snaidero, Cannonball Adderley, Dave Liebman y Gary Campbell, por mencionar algunos de las más utilizadas.

En la actualidad, universidades en Ecuador ofrecen un aprendizaje de la música a través del jazz, como lo es la “Escuela de música contemporánea” (IMC) de la Universidad “San Francisco” de Quito, con un proceso metodológico expuesto por la Universidad de *Berklee College of Music* y comunicada por sus profesores en sus clases. Considerando que al tener una conexión con la Universidad extranjera *Berkley*, posee una retroalimentación semestral de profesores estadounidenses inmersos en el mundo del jazz, que contribuyen de mejor manera a la transmisión oral explicada por sus profesores de planta.

Como se puede observar, la escuela de jazz permite al alumno, desarrollar su técnica instrumental al máximo, pero con el fin de llegar a un punto creativo y hacer de él un músico, que en un futuro muestre un trabajo con un nuevo concepto musical. Como lo menciona el argentino Pablo Cetta, en uno de sus artículos, “la música académica, en la modernidad está estancando, haciendo surgir de una manera acelerada a las nuevas propuestas de la música popular” (Cetta, 2010), refiriéndose a las nuevas olas creativas que están apareciendo en el



ámbito popular, debido a que el mundo académico murió a finales de los años 80, con la música minimalista, sin aparecer un nuevo concepto musical que involucre a la academia como parte del estudio formal. Con esto, se pretende utilizar al *jazz* como un género musical, que posee un desarrollo metodológico en el concepto de la improvisación.

CAPÍTULO II

2. Metodología de la investigación

2.1 Fundamentos metodológicos de la investigación

En la presente investigación, hay que entender en primera instancia, los diferentes tipos de metodología que existen a partir de los paradigmas cualitativo y cuantitativo, por los cuales se puede llegar a la recolección de datos, motivo por el cual, se utiliza una metodológica mixta, que abarca:

...un conjunto de procesos sistemáticos, empíricos y críticos de investigación que implican en la recolección y análisis de datos cualitativos y cuantitativos, así como su integración y discusión conjunta, para realizar inferencias producto de toda la información recabada y lograr un entendimiento claro del fenómeno de estudio. (Hernández, Sampieri y Mendoza, 2008)

Por un lado, entendiendo que la metodología cuantitativa tiene como fin, según Tamayo (2007), un contraste de teorías existentes a partir de una serie de hipótesis surgidas de una investigación previa a la misma, siendo necesario obtener una muestra, sea de forma aleatoria o discriminatoria, pero representativa de una población, fenómeno u objeto de estudio.

La realización de un estudio cuantitativo es indispensable en este caso, para contar con las teorías construidas en base a un método deductivo con respecto al tema, mediante la observación directa [investigador] e indirecta [autores de trabajos que abarcan la improvisación]. Partir de una manera objetiva para el desarrollo de la guía didáctica, es el principal problema; qué recursos desarrollar y qué analizar de las transcripciones de Sonny Stitt son las primeras interrogantes que aparecen. Segundo, se parte del lenguaje musical expuesto por Stitt, el cual se debe utilizar como material didáctico idóneo; unido a ello, es necesario establecer un criterio de selección sobre los temas a transcribir.

La realización de un estudio minucioso de los trabajos metodológicos realizados por algunos autores como Jerry Bergonzi, Gary Cambell, Jerry Coker y Hal Crook, con respecto al desarrollo de la improvisación, será uno de los pilares principales para la obtención de tópicos a introducir y desarrollar en la guía didáctica a través del lenguaje musical de Sonny Stitt expresado en sus transcripciones.

Finalmente, las entrevistas realizadas a personajes del medio musical ecuatoriano, involucrados en el mundo de la educación con temas que abarcan la improvisación, son una fuente clara para entender el desarrollo actual del tema en el Ecuador; ellos son el punto de partida del presente trabajo para abordar los procesos que conlleva la metodología cualitativa en un estudio mixto.

Un método cuantitativo consiste en la construcción o generación de una teoría, a partir de una serie de proposiciones extraídas de un cuerpo teórico: cómo será el caso de los diferentes recursos usados por los compositores antes mencionados para el estudio de la improvisación, que servirán como un punto de partida a la presente investigación. Para ello, es necesario seleccionar una muestra teórica conformada por uno o más casos en los cuales se pueden reflejar las diferentes técnicas utilizadas en su desarrollo. De esta manera, se utiliza el método inductivo, según el cual se debe partir de un estado nulo con respecto a la teoría en el desarrollo de cada recurso de la guía didáctica.

Una de las características que se destacan en la metodología cuantitativa, en términos generales, es que esta elige una idea que se transforma en una o varias preguntas de investigación, relevantes. Luego de esto, se deriva una hipótesis y sus variables, del cual se necesita desarrollar un plan para poder probarlas, donde se miden las variables en un determinado contexto, analizando las mediciones obtenidas en un plano estadístico y así establecer una serie de conclusiones respecto a la hipótesis.

Considerando, que en este caso, la hipótesis a resolver está expuesta en el propio tema de tesis y en la justificación misma del problema (la realización de una guía didáctica para el desarrollo de la improvisación), se puede manifestar que se conoce en parte el resultado esperado, pero no el proceso a seguir para alcanzarlo. De esta manera, se propone una metodóloga mixta para poder llegar a la obtención del mismo.

De esta manera, primero, se realiza un estudio de, qué recursos desarrollar en la elaboración de la guía didáctica; segundo, qué analizar de las transcripciones de Sonny Stitt con respecto a los recursos a elaborar; tercero, qué transcribir para dar inicio a su elaboración del material didáctico; y finalmente, cómo desarrollar los recursos propuestos en el proceso de enseñanza-aprendizaje en estudiantes de saxofón en el estudio de la improvisación.

Al utilizar la recolección y el análisis de datos para contestar a las interrogantes que se presentan en la investigación y tener confianza de los resultados, se realiza de manera contra argumentativa mediante el cruce de información entre las diferentes muestras que se

presenten, mediante la entrevista y los trabajos realizados por diferentes autores con respecto al tema.

El paradigma cuantitativo tiene su base en el positivismo, que busca las causas mediante métodos como el cuestionario, datos susceptibles, la observación y la experimentación como un principio para un análisis estadístico, motivo por el cual se lo considera deductivo. Para esto, la objetividad es muy importante y el investigador en este caso es el encargado de observar, medir y manipular variables para la recolección objetiva de los datos. Lo que no puede medirse u observarse con precisión se descarta como “objeto de estudio” en este caso, tal como lo menciona Rodríguez Peñuelas (2010), quién señala que el método cuantitativo se centra en los hechos o causas del fenómeno social, con escaso interés por los estados subjetivos del individuo.

Además, se utiliza investigaciones, trabajos realizados, libros, inventarios y análisis para llegar a un consenso objetivo y, conocer los recursos a elaborar a través del lenguaje musical de Sonny Stitt expuesto en las transcripciones. De esta manera, realizar un análisis teórico en primera instancia es una forma verificable de obtener datos con respecto al caso, que se puede llegar a aprobar o a rechazar entre las variables definidas operacionalmente, como una de los primeros requisitos antes de comenzar con la realización de la guía didáctica. Además, regularmente la presentación de resultados de estudios cuantitativos viene sustentada con tablas estadísticas, gráficas y un análisis numérico como muestra clara de los resultados (Monje, C. 2011, pág 9-49) .

En este sentido, el método cuantitativo de acuerdo con Hernández, F. (2010), manifiesta que se debe usar la recolección de datos para probar la hipótesis, con base en la medición numérica y el análisis estadístico, para establecer patrones de comportamiento y probar teorías. Además, señala que este enfoque es secuencial y probatorio, cada etapa precede a la siguiente y no se puede “brincar o eludir” pasos, el orden es riguroso, aunque desde luego, es posible redefinir alguna fase y parte de una idea. Luego se acota y delimita, para derivar en objetivos y preguntas que se revisan y construyen en un marco de una perspectiva teórica objetiva.

En el trabajo, la validación de la hipótesis está expuesta en la justificación al momento de dar respuesta al porqué del trabajo, considerando que la tesis esta en base a una metodología mixta. Por otro lado, la metodología cuantitativa no necesita de una hipótesis, debido a que está presente en la estructura del problema. Por ende, se llegará a una posible solución

favorable que simplemente afiance lo argumentado en la hipótesis, con respeto a la realización de una guía didáctica para el desarrollo de la improvisación, pero sin dar respuesta al proceso en la elaboración de la misma (Monje, C. 2011, pág 9-49).

El dar respuesta a las primeras interrogantes: ¿Qué recursos implementar en la guía didáctica? ¿Qué temas transcribir de Sonny Stitt? y ¿Qué material didáctico extraer del lenguaje musical Sonny Stitt?, será la fuente primaria para dar respuesta favorable en un segundo plano a la hipótesis establecida y obtener variables que contribuyan a los procesos de enseñanza en los estudiantes de saxofón dentro de la improvisación.

La metodología cualitativa consiste en la construcción o generación de una teoría a partir de una serie de proposiciones extraídas de un cuerpo teórico que sirven de punto de partida al investigador, para lo cual no es necesario extraer una muestra representativa, sino una muestra teórica conformada por uno o más casos, y es por ello que se utiliza el método inductivo, según el cual se debe partir de un estado nulo de teoría (Monje, C. 2011, pág 9-49).

En este caso, se comienza a través de la entrevista a expertos en el desarrollo de la improvisación en la ciudad de Quito, como una fuente para establecer los primeros paradigmas a tomar en cuenta para la elaboración de los recursos a implementar en la presente guía didáctica, a través del lenguaje musical de Sonny Stitt expuesto en la transcripción.

2.2 Recolección de datos

La entrevista y los trabajos documentados son los pilares para la presente investigación, permitiendo tener un panorama general de la improvisación en el Ecuador, y luego una dirección hacia qué trabajos se deben considerar y puntos a desarrollar en la guía didáctica a través de los libros realizados en Ecuador y por expertos en este campo, en el mundo.

2.3 La entrevista

La encuesta, en este caso, se realizó a personajes de la ciudad de Quito que están involucrados en el mundo de la improvisación en el Ecuador, y que principalmente están ligados al género del *jazz*, en primera instancia a dos músicos pioneros dentro de este género, siendo la bandera del país por muchas ocasiones en festivales de *Jazz* Internacional: Raimon Rovira [piano] y Cayo Iturralde [bajo] (*La hora*, 2016). Su trascendencia en el Ecuador, dentro de la improvisación en un género como el *jazz*, se ha reflejado en los primeros

trabajos discográficos en este ámbito, donde combinan música tradicional del Ecuador con armonía moderna, marcando el comienzo de una nueva forma de presentar, escuchar y apreciar la música ecuatoriana, sin dejar de lado la improvisación entre la melodía de los temas.

Cayo Iturralde, en una entrevista realizada por el alumno de la Universidad de las Américas, Carlos Shafry, menciona que muchas veces su trabajo es confundido con *jazz*, por el simple hecho de tener improvisación en todos sus temas; este menciona, “que, en realidad, realizarlo dentro de cada tema es una forma para él de poner identidad a su música”. Otra causa de esto, puede ser, que siempre está inmerso en el género y es conocido en el medio por realizar conciertos y acompañar artistas internacionales en festivales de *jazz*. Además, menciona que es un gran recurso a desarrollar en cualquier instrumentista en su *performance*.

En los entrevistados, se busca su desarrollo como educador dentro de la improvisación en un género como el *jazz*, considerando el proceso empírico adquirido en su propio aprendizaje y sus experiencias como docente en las clases de improvisación. Su formación y métodos de enseñanza adquiridos, implementados, estudiados y desarrollados con el fin de contribuir en el proceso enseñanza-aprendizaje del alumno.

Para entender cómo está el desarrollo de la improvisación en alumnos, docentes y músicos en general en el Ecuador, desde un punto de vista formal y no formal dentro de la educación, se realizaron cinco entrevistas a personas involucradas en la enseñanza y en el mundo del *jazz* en el Ecuador, con el propósito, por un lado, para comprender que la improvisación está íntimamente vinculada con las escuelas de *jazz* en el ámbito de la educación en Ecuador, y por otro, que improvisar no significa necesariamente saber tocar *jazz*.

Consecuentemente, la realización de una entrevista abierta basada en siete preguntas contribuye a conocer cuáles variables se deben desarrollar como recursos de la improvisación para la elaboración de la guía didáctica, por medio de la observación externa [cuantitativa] e interna-participativa [cualitativa] de un modelo mixto.

2.3.1 Raimon Rovira

La primera persona a entrevistar fue Raimon Rovira, pianista ecuatoriano formador e integrante de la banda “Pies en la tierra”, quien ha participado en festivales de *jazz* en España (Festival internacional de *Jazz* de San Sebastián, Festival Internacional de *Jazz* de Jeto y el Festival de *Jazz* de Ezcaray); en Argentina (Festival de *Jazz* de Buenos Aires); Colombia

(*FestiJazz* en Pasto); Uruguay (*Jazz a la calle*); Chile (Vientos del *Jazz* en Arica) y Ecuador (Festival de *Jazz* Ecuador); ha compartido escenario con artistas como Jorge Pardo, Randy Brecker, Ricardo Cavalli, Tony Speranza, Perico Sambeat, Anders Astrand y Walt Szymansky.

Con 19 años de experiencia en el mundo de la educación, ha dado clases en diferentes conservatorios de la ciudad de Quito (Conservatorio Mozarte, Conservatorio Franz Lizt) y seminarios en las principales ciudades del país, sin abandonar su participación como docente en la Universidad San Francisco de Quito y la Universidad de las Américas en donde actualmente trabaja (Eras, 2017).

A continuación aparecen algunas de las interrogantes formuladas al entrevistado, R. Rovira y sus reflexiones al respecto:

a) ¿En qué etapa de desarrollo se encuentra la improvisación en músicos y docentes ecuatorianos?

R/ Raimon menciona que “la improvisación en el Ecuador está en desarrollo y empezando a crecer”, por otro lado, menciona que “la falta de disciplina en el estudio y la autocrítica al momento de tocar, no contribuyen a que el músico ecuatoriano se desenvuelva mejor en este ámbito”; finalmente, menciona que “hay que provocar una necesidad de grabarse y compararse con el mejor para seguir creciendo musicalmente” (Eras, 2017).

b) ¿Qué hacer para desarrollar la improvisación en los alumnos y músicos en general?:

R/ “Primero el alumno debe automotivarse hacia el estudio de la improvisación, para luego poder generar el material adecuado para su desarrollo” (Eras, 2017). Por otro lado, menciona que hay muchas personas que no están interesadas en aprender a improvisar y que “a los alumnos que no estudian, obligarlos asistir a conciertos en vivo y que traten de improvisar como su instrumentista favorito” (Eras, 2017).

c) ¿Qué modelos de estudio conoces o aplicas para enseñar a improvisar?:

R/ Partiendo que mi formación es autodidacta, parto diciendo a mis alumnos que la improvisación no existe, ya que todo lo que se improvisa es estudiado y estudiable, material hay mucho, pero el alumno debe estar técnicamente preparado en escalas y arpeggios de manera fluida [...] y hago mucho hincapié en la ritmo y la articulación [...] recomendando estudiar los temas desmenuzándolos hasta el más

mínimo posible en melodía, forma con diferentes ritmos o articulación y siempre con una pista de base o un metrónomo... [y menciona al final] primero el ritmo y luego las notas. (Eras, 2017)

d) Trabajos elaborados en el Ecuador que conozcas sobre la improvisación:

R/ “En realidad no conozco y pienso que todo ya está escrito, y que no hay nada que escribir y creo que el elemento que falta para mejorar el nivel es el ritmo, ya que si el ritmo falla nada se puede hacer...[en donde menciona] ...una buena cuantización de las notas con el ritmo adecuado y buena articulación, se le podrá introducir después cualquier nota acorde a la armonía, primero el ritmo y luego las notas...” (Eras, 2017).

e) ¿Qué libros de improvisación sugieres para estudiar?:

R/ En *Jazz, The Jazz Piano Book* de Mark Levine y *Jazz Theory book* para cualquier instrumento que quiera introducirse a este mundo [...]. De improvisación el de Hal Crook, libro que funciona en una etapa avanzada del alumno con conocimientos previos de acordes, escalas y arpeggios [...]. Lo mejor que puede hacer el alumno para comenzar a improvisar es saberse las melodías de Bebop de Charlie Parker o Bud Powell que están llenas de corcheas y contribuyen al estudio de la articulación y el timo o también llamado time feel... (Eras, 2017).

f) ¿Qué se puede hacer para mejorar en la improvisación?:

R/ Primero difusión de música en vivo, asistir a cualquier tipo de concierto de buenos músicos o en formación ya que siempre va ver algo que aprender. El estar inmerso a música en vivo te ayuda a despertar el interés por hacer música y empezar a improvisar ya sea componiendo o creando música en tiempo real. (Eras, 2017).

g) ¿Qué piensas de Sonny Stitt?:

R/ “Me acuerdo de la historia que se decía de él, si tocaba así antes o después de conocer a Charlie Parker [...] son muy parecidos, pero siempre gira esa interrogante entre la gente [...] un gran saxofonista y cualquier cosa que se estudie sobre el va ser de gran ayuda” (Eras, 2017).

2.3.2 Carlos Iturralde

Conocido como Cayo, Carlos Iturralde es un bajista ecuatoriano de formación clásica y popular. Se inicia con clases de piano, bajo eléctrico y contrabajo dentro de la parte académica, para luego formar parte de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE). Sus estudios de pregrado y posgrado los realiza en los Estados Unidos, en *Jazz Performance* y Composición en la *University International of Florida*, (FIU).

Ha tocado con grandes exponentes de la música como Arturo Sandoval, Néstor Torres, Cheo Feliciano, Adam Nussbaum, Michael Brecker, Danny Gottlieb, Gary Campbell, Michael Orta, Iñaki Salvador, Helio Alves, Jorge Pardo, Randy Brecker, Perico Sambeat, Ricardo Cavalli, Adrian Iaies entre otros.

Integrante de la banda “Pies en la tierra”, con quien ha participado en festivales de *jazz* en España (Festival Internacional de *Jazz* de San Sebastián, Festival Internacional de *Jazz* de Jeto y el Festival de *Jazz* de Ezcaray); Argentina (Festival de *Jazz* de Buenos Aires); Colombia (*FestiJazz* en Pasto); Uruguay (*Jazz* a la calle); Chile (Vientos del *Jazz* en Arica) y Ecuador (Festival de *Jazz* Ecuador).

Con 16 años de experiencia en la educación, ha dictado seminarios en las principales ciudades del país; ha participado como docente en la Universidad San Francisco de Quito y actualmente en la Universidad de las Américas (Eras, 2017).

Se le formularon las siguientes interrogantes:

a) ¿En qué etapa de desarrollo se encuentra la improvisación en músicos y docentes ecuatorianos?

R/ La improvisación está un poco desentendida en cuanto a la cultura de la improvisación, debido a que, el ecuatoriano piensa que improvisar es solo tocar *Jazz*, pero en realidad la improvisación es parte de la música popular en general [...] la gente requiere de una cultura para saber escuchar, ya que depende mucho de que género escuchas al momento que vas a improvisar y sobretodo que músicos escuchas dentro de ese género [...] y cuándo uno habla de la cultura de los instrumentos de vientos esto gira alrededor del *jazz*, debido a que es una de las principales escuelas académicas [finalmente menciona] saber escuchar la música adecuada para el instrumento adecuado. (Eras, 2017)

b) ¿Qué hacer para desarrollar la improvisación en los alumnos y músicos en general?

R/ “Al alumno se le debe entregar un artista para que ellos se apadrinen de él y lo conozcan y lo tengan que oír, para que así lo puedan defender y hacer así de ellos un pilar en su enseñanza, de esta manera ellos se hacen cargo de él antes que el profesor de ellos...” (Eras, 2017).

c) ¿Qué modelos de estudio conoces o aplicas para enseñar a improvisar?

R/ Hacerlos transcribir y que sepan que está pasando con respecto a la armonía y tratar que el alumno se sienta cómodo con esta situación [...] en una primera instancia analizar la partitura y conozca qué pasa con la armonía y, esto sirva de pilar al momento de transcribir sobre todo cuando algo no están claros al momento de escuchar y finalmente darles un trabajo acorde al alumno [menciona] que tampoco se debe llevar a la transcripción a un exceso para no perder su propia voz [...] y una vez que hayan transcrito hacer de ello su vocabulario y trabajarlo sobre el mismo tema pero utilizándolo de diferentes manera. (Eras, 2017)

d) Trabajos elaborados en el Ecuador que conozcas sobre la improvisación.

R/? En la música popular hay varios trabajos de transmisión oral que abarcan la improvisación como lo es en el pasillo por medio de la escuela quiteña en sus inicio con los guitarrista (Pollo Ortiz [Bolívar Ortiz], Carlos Bonilla, Segundo Guaña, Homero Hidrobo, Hector Jaramillo, Julio Andrade, Cesar Sánchez, Pancho Mena) y luego con la aparición del requinto (Guillermo Rodríguez, Chocolate Morales, Marcelo Sánchez, Rosarino Quintero, Naldo Campos, Nelson Dueñas, Eduardo Erazo y Navijio Cevallos)... [también menciona a su] “...banda Pies en la Tierra que realiza trabajos de improvisación en sus discos, entonces el trabajo de improvisación existe desde hace años con la música popular... (Eras, 2017)

e) ¿Qué libros de improvisación sugieres para estudiar?

R/ “El de Gary Campbell, pero para alumnos avanzados, este libro tiene su trabajo en base a la pentafonía, pero desde otro punto de visto que no es el tradicional [por otro lado, menciona] la mayoría de conceptos los he aprendido transcribiendo...” (Eras, 2017).

f) ¿Qué se puede hacer para mejorar en la improvisación?

R/ “Los alumnos deben primero escuchar buena música en general, ya que en la actualidad ellos no escuchan un disco peor aún buena música...” (Eras, 2017)

g) ¿Qué piensas de Sonny Stitt?

R/ “Él es la transición del Bebop y el Hard Bop, si no me equivoco, debido a que era música más sencilla de entender, pues es el inicio de la música modal con sus trabajos” (Eras, 2017).

2.3.3 Marcos Merino

Pianista español radicado en la ciudad de Quito hace casi ocho años, su estudio de pregrado lo realizó en España, en el conservatorio del Liceu Barcelona en la especialidad de *Jazz Performance* y su posgrado en *Jazz Performance*, en piano, en los Estados Unidos en la Universidad de *North Texas*. Forma parte de la asociación Sevillana de *Jazz* desde 2007; ha impartido clases junto a su grupo, Marcos Merino Group, en Universidades en Medellín, Manizales, Pereira, Zhuhai, Guangzhou, Hong Kong, Denton, Dallas, Málaga, Barcelona y Granada. Ganador de los premios ‘Andaluces del Futuro’ en dos ocasiones, ha recorrido los cinco continentes con su talento en el piano.

Profesor de la Universidad de las Américas, da clases de improvisación, composición, piano e integra las bandas *Trivial* (rock progresivo) y *The Word Citizen Band*, una agrupación de *jazz* formada por músicos de todo el mundo, los cuales se reúnen una o dos veces al año para dar una gira de conciertos por diferentes países e interactuar y compartir su música (Marcos, M., 2017).

En la entrevista que se le realiz le fueron formuladas las siguientes interrogantes:

a) En qué etapa de desarrollo se encuentra la improvisación en músicos y docentes ecuatorianos.

R/ Depende, debido a que hay gente que lo hace de manera muy intuitiva y no lo hace mal y otra que lo ha estudiado y también lo hace bien [por otro lado, menciona] la gente ahora está saliendo a estudiar en las diferentes escuelas y se están viendo mejores resultados, aunque en el Ecuador no se ha desarrollado aún a un alto nivel, claro con sus contadas excepciones [...] se puede decir que está en proceso y sigue en crecimiento. (Eras, 2017)

b) ¿Qué hacer para desarrollar la improvisación en los alumnos y músicos en general?

R/ La necesidad hace que los alumnos y músicos en general aprendan y se motiven a estudiar su improvisación en su instrumento [...] y una forma de hacerlo sería sacando a los estudiantes a tocar en la vida real con músicos que se

desenvuelven en el área, ahí es donde van a sentir la necesidad de improvisar, aprender y mejorar [...] cuando estas ya trabajando o formando parte de un proyecto realmente es donde se necesita que este trabajo este a un buen nivel y poniéndolos en esa situación esto mejora. (Eras., 2017)

c) ¿Qué modelos de estudio conoces o aplicas para enseñar a improvisar?

R/ Existen dos escuelas para mí, la rígida como si fueran matemáticas o ciencias exactas y la otra como si fuera un niño a quien le enseñan hablar palabra a palabra [...] para mi es importante que exista un equilibrio de las dos, para que esto funcione de una manera correcta. Se necesita de esa parte rígida del estudio de los temas, la forma, las escalas y arpeggios en general y la otra parte de enseñar a improvisar como si estuvieras aprendiendo un nuevo idioma como yo lo veo [finalmente, menciona] bueno, yo comienzo a enseñarlo por medio de la intuición que posee cada persona. (Eras., 2017)

d) Trabajos elaborados en el Ecuador que conozcas sobre la improvisación.

R/ “No conozco” (Eras., 2017).

e) ¿Qué libros de improvisación sugieres para estudiar?

R/ Trabajos que conozco, sé que hay uno en San Andrés España, una escuela que la lleva el saxofonista catalán John Chamorro por medio de la imitación y, básicamente por medio de la transcripción multi-instrumental [...] enseña a sus alumnos a transcribir diferentes instrumentos dentro del mismo e incluso a prender dos que contribuyan a su instrumento principal entre ellos la voz y un armónico [...] he visto que los ayuda a adquirir una musicalidad impresionante. (Eras., 2017)

f) ¿Qué se puede hacer para mejorar en la improvisación?

R/ En general, primero enseñar música a los niños cuando son pequeños [...] y empezar la educación musical desde niños y no desde la universidad, como yo lo he sentido en estos años en Ecuador [...] empezar hacer una cultura musical en las personas para que la educación tenga un cambio en como ver al arte y en especial a la música. (Eras., 2017)

g) ¿Qué piensas de Sonny Stitt?

R/ “Que es increíble dentro del *Bebop* [...] parece que él escribiera los solos antes de tocar o irlos a grabar, ya que es la manera más didáctica de ver la improvisación...” (Eras., 2017).

2.3.4 Jay Byron

Trompetista estadounidense y Decano de la Facultad de Música de la Universidad de las Américas (UDLA). Con 38 años de experiencia en el mundo de la educación, llega a Ecuador a impartir clases de música en la ciudad de Quito, en la Academia Cotopaxi. Sus estudios los empieza con un *Bachelor of Science in Music Education* por *Plymouth State University*, luego realiza una maestría en la Universidad de Alabama (*Master of Arts in Educational Leadership*) y otro en la Universidad de Florida FUI (*Master of Music in Jazz Studies*).

En su carrera ha cumplido funciones como Director de Música en la *Pembroke Academy*, *Fine Arts Director* en la Academia Cotopaxi, Director del *Jazz Studies* en *Florida Youth Conservatory*. Además, de ser coordinador del Departamento de Arreglos y Composición y, Director de la *Big Band de Jazz* en la Universidad San Francisco de Quito. Obtiene el *International Teacher of the Year Award* en 1997, otorgado por la *Search Associates International*. Fundador de la agrupación *Contravia* y de la primera *Big Band* de la ciudad de Quito, ha compartido escenario con músicos como Arturo Sandoval, Randy Brecker, John Scofield, Brad Good, Gary Cambell entre otros (Jay, B., 2017).

De acuerdo con la entrevista que le fue realizada, emitió los siguientes criterios:

a)¿En qué etapa de desarrollo se encuentra la improvisación en músicos y docentes ecuatorianos?

R/ Ha mejorado mucho por el acceso a información y la oportunidad que han tenido los ecuatorianos para ir a estudiar y perfeccionarse en otros países, la adquisición de nuevos materiales y las diferentes escuelas que ofrecen programas de música y profesores particulares [...] cuando llegué al Ecuador hace 30 años, nadie improvisaba y no tenían lenguaje, si me refiero al *jazz* en particular, entonces a la actualidad a mejorado muchísimo [...] esto se observa en alumnos y músicos en general en los conciertos que cada día ofrecen en la ciudad. (Eras., 2017)

b)¿Qué hacer para desarrollar la improvisación en los alumnos y músicos en general?

R/ Entender, que la improvisación es la expresión musical más libre y humana posible, en el sentido de ejecución con diferentes parámetros dependiendo del estilo, ya que es algo intuitivo y de creación en tiempo real [...] enseñar, que es una forma de expresión y crecimiento artística que no se ve representada en un papel [...] es un área de expresión musical muy grande y personal, que debe

experimentarla todo músico y, si es importante o no, depende mucho de lo que quiere el músico y encuentra con ella. (Eras, 2017)

c)¿Qué modelos de estudio conoces o aplicas para enseñar a improvisar?

R/ Primero hay que mostrarles la improvisación para que sientan una experiencia diferente [...] hay que dejarlos crear melodías en tiempo real y de una manera libre, ya sea con una nota o una armonía simple de un acorde, para que se sientan felices y seguros de lo que hacen, ya que es una experiencia nueva [...] ir incrementando el número de notas y acordes, pero sin la necesidad de decirles un por qué si, no o simplemente darles las notas que funcionaran bien [...] las experiencias que adquirí por medio de mis estudios, era con mi profesor que me decía que él lo hacía de oreja y me decía que notas sonaban bien, sin decirme que función tenía la nota, sino por como sonaba cada nota y su particularidad en cada acorde y sobretodo, el sonido de las notas y la calidad que las notas daban a cada acorde [finalmente] quisiera por medio de las sensaciones que yo experimente, poder transmitir a mis alumnos lo que deberían sentir. (Eras., 2017)

d)Trabajos elaborados en el Ecuador que conozcas sobre la improvisación.

R/ No conozco mucho, pero hay personas con tradición en la improvisación en el Ecuador que poseen métodos de enseñanza de transmisión oral para poder enseñar a sus alumnos [...] he visto resultados en alumnos de Raimon Rovira y Cayo Iturralde, por mencionar algunos. Y otra persona es Leonardo Cárdenas que tampoco está inmerso en el mundo del *Jazz*, pero que improvisa de una manera natural y guiado por su oído de una manera sorprendente [...] Larry Salgado, también trajo su formación desde Francia que ayudado y contribuye alumnos, pero como digo estoy mencionando a la gente que conozco y he visto resultados en el Ecuador [...] también no puedo dejar de lado a la gente que improvisa bien dentro de un estilo en particular que no es *jazz*. (Eras., 2017)

e)¿Qué libros de improvisación sugieres para estudiar?

R/ En la actualidad hay varios y yo estaba elaborando uno en base a varios puntos de vista de diferentes autores, pero llegué a la conclusión de que hay una sola respuesta a la cual se puede llegar desde diferentes puntos de vista o de varias maneras de explicarlo [...] “en *Jazz y Bebop* el método de piano de Herve [...] los libros de Dave Baker de improvisación con todos sus ejercicios [...] trabajos modales que he revisado y he trabajado de Dave Liebman en *Chromatic Approach*

[...] los de Hal Crook y Gary Campbell y Jerry Coker, por mencionar los que he trabajado, pero existen en la actualidad muchos más. (Eras., 2017)

f)¿Qué se puede hacer para mejorar en la improvisación?

R/ Los profesores deben tener un método de enseñanza, ya que todo tienen un trabajo personalizado [...] Y segundo, enseñar a profesores y alumnos que transcribir no te va a hacer sonar igual a tal instrumentista, sino por el contrario, te puede ayudar a mejorar en la ejecución general de tu instrumento [...] debe haber convencionalidad, donde tú puedes crear tu propio sonido, estilo pero antes debes pasar por lo convencional para encontrar tu propia voz, en los que debes seguir pasos y estos pasos son por medio de procesos que se adquieren en el transcurso de la vida [...] al final, hay que expandir el uso del oído al momento de improvisar, ya que eso te ayuda a mejorar y lo mejor, es que los alumnos vayan paso a paso al momento de aprender y no se salten músicos [...] estudien y escuchen *jazz* a profundidad y conozcan el repertorio común al momento de tocar. (Eras. 2017)

g)¿Qué piensas de Sonny Stitt?

R/ “Un virtuoso del *Bebop* y el *Hard Bop*” (Eras, 2017).

2.3.5 Francisco Lara

Saxofonista cubano ganador del concurso ‘Musicalia’ en 1996 y artista Vandoren, realizó sus estudios de pregrado en el Instituto Superior de Arte (ISA) en La Habana, Cuba y su Maestría en ‘Musicología’ en la ciudad de Cuenca, Ecuador. Con veinte años en la ciudad de Quito, se involucra con la música popular en su estadía, profundizando sus estudios en el aprendizaje de un nuevo lenguaje con el *jazz*. En la actualidad, dicta clases en el Colegio de Música (COM) de la Universidad San Francisco de Quito, de saxofón, entrenamiento auditivo e improvisación.

En su desarrollo como profesional a formado parte de la Banda sinfónica Metropolitana de Quito, siendo concertino y jefe de cuerda y, profesor en el Conservatorio Nacional de Música de la misma ciudad. Ha compartido escenarios con músicos como Antonio Hart, Brad Good, Jeff Galindo, Jim Odgren, Gred Badolato, Pascual Meirelles, Gary Cambell, Mike Tracy, Tiger Okoshi, Oscar Stagnaro y Mark Walker. (Francisco, L., 2017)

Ha emitido las siguientes respuestas a las interrogantes formuladas en su entrevista para esta tesis:

a)¿En qué etapa de desarrollo se encuentra la improvisación en músicos y docentes ecuatorianos?

R/ Avanzado mucho, desde que yo llegue en 1997, porque hay mucha más gente que está en la actualidad formando parte de la escena local de *jazz*, si lo observo hacia atrás; un ejemplo de esto es *Jazz the roots*, que basa todo su trabajo en la improvisación [...] pero, si lo comparamos con los Estados Unidos estamos en pañales, pero si nos vemos como país se ha crecido mucho. (Eras, 2017)

b)¿Qué hacer para desarrollar la improvisación en los alumnos y músicos en general?

R/ Ahí tengo que ser muy crítico, porque hay bandas que no están aportando a la escena local [...] Pienso que la escena local de la música popular, como el *reggae* puede ayudar a que los músicos a comenzar su desarrollo en la improvisación. Sea esto desde haciendo un *riff*, para que las personas no piensen que improvisar es solo *jazz* [...] recuerdo un video, donde estaba Carlos Santana con todos los jazzistas, Herbie Hancock, David Sanches, Chick Corea de los que recuerdo, y ellos improvisaban sobre un *riff* de *Reggae* y era algo fantástico [...] pienso, que lo mismo debe pasar dentro del *rock* y música popular o latina como propuestas que hay en el Ecuador, para incentivar a realizarlo. (Eras., 2017)

c)¿Qué modelos de estudio conoces o aplicas para enseñar a improvisar?

R/ La primera es el *time feel*, ritmo que se base en la articulación, un ejemplo de eso es Sonny Rollins donde el tiempo lo es todo, y por otro lado, que se puedan sentir los cambios [...] lo que hago en mis clases privadas, lo mejor es solear encima de una buena grabación, por ejemplo de un saxofonista que toca muy bien y tu tratar de tocar a su nivel, esto es algo que les recomiendo a todos mis alumnos [...] el desarrollo del *voice leading*, bueno pregunta respuesta y desarrollo motivito. (Eras., 2017)

d)Trabajos elaborados en el Ecuador que conozcas sobre la improvisación.

R/ Hay muchos trabajos de transmisión oral [...] por medio de *ensambles*, pero para la gente que le interesa y las clases de improvisación que han dado ‘Ramiro Olaciregui’ en diferentes talleres y en la propia escuela [...] hay que entender, que la clase de improvisación no es una clase que te enseña a improvisar, sino que te muestra herramientas para mejorar tu lenguaje al momento de improvisar. (Eras., 2017)

e)¿Qué libros de improvisación sugieres para estudiar?

R/ Todos los que conozco son de afuera, uno que utilizamos en la universidad es *How to Improvise* de Hal Crook, hay otro de *Improvisación Libre* que no recuerdo de quien es, los de Dave Beker y el primer libro de improvisación que los hicieron Jerry Coker, Gary Campbell, pero para mí el mejor consejo que les puedo dar es la transcripción, empezando con un solo que te gusta sin importar el género [...] Gary Campbell, me decía que en los años 60 no existían trabajos realizados y lo que ellos hacían era comprar dos acetatos, uno para escucharlo y otro para sacarle el aire con la aguja al momento de transcribir [...] Lucho Silva, saxofonista guayaquileño que yo lo respeto mucho y lo conocí en el 97, lo hace de manera autodidacta muy bien y eso se debe a la oreja que tiene. (Eras, 2017)

f)¿Qué se puede hacer para mejorar en la improvisación?

R/ Desde el punto académico universitario donde yo trabajo, existen dos clases de improvisación, pero para que esto mejore se deberían crear dos clases introductorias o adicionales en las que se enseñe *blues* y se trabaje *jazz standards* fáciles y luego si ingresen a las clases de improvisación, donde se empieza a trabajar herramientas que ayuden a mejorar su manera de improvisar. (Eras., 2017)

h)¿Qué piensas de Sonny Stitt?

R/ Hay una anécdota que yo conozco, él siempre fue comparado con Charlie Parker y le decían que sonaba como él, tanto así que lo fue a buscar a ‘Cansas City’ para conocerlo, luego de escucharlo tocar se cambió a tocar el tenor donde se notaba la influencia de Lester Young, pero creo que en lo único que Sonny Stitt se equivocó fue en que Parker grabó primero [...] para mí son como mentes gemelas, ‘beboperos’ por excelencia, donde Stitt llevó al saxofón a otro nivel, incluso podría decir que mucho mejor que Parker, pero también hay que aclarar que Parker murió antes de los 35 y Stitt a los 60, así que tuvo 20 años más para trabajar con su instrumento [...] lo que más me fascina de él es su claridad, su rapidez para ejecutar las semicorcheas o un *up tempo* y la versatilidad que poseía en la ejecución [...] sonaba súper bien en el alto y el tenor y eso para mí ya es complejo de hacerlo y, no pasar por él en su estudio te quedaría un vacío muy grande dentro del *Bebop* y *Hard bop*, tanto para el alto como para el tenor. (Eras., 2017)

2.4 Análisis de la encuesta

Con la primera tabulación de las respuestas de la entrevista abierta, se pueden obtener variables sobre qué recursos se deben desarrollar en la elaboración de la guía didáctica, basado en procesos que contribuyan al alumno en el desarrollo de la improvisación. Para esto, se resume la entrevista en una lluvia de ideas por parte de cada entrevistado, para tener un punto de partida [en primera instancia, estado nulo] a las repuesta de las interrogantes que abarcan la encuesta.

a) En qué etapa de desarrollo se encuentra la improvisación en músicos y docentes ecuatorianos.

TABLA 1. ESTADO DE CONOCIMIENTO

ESTADO DE CONOCIMIENTO		
Raimon	Desarrollo	Empezó a crecer
Cayo	Desentendida	Improvisar no es tocar <i>jazz</i>
Marcos	Sigue en proceso	Aún no está en un alto nivel
Jay	A mejorado	Hay gente que lo hace bien
Francisco	Avanzado mucho	Aún estamos en pañales

Elaboración propia.

Como se puede observar en este cuadro, la improvisación en general en el Ecuador, sigue en desarrollo y aún no ha alcanzado el nivel de otros países, pero también hay que entender, que improvisar no está direccionado enfocado a tocar *jazz*.

b) ¿Qué hacer para desarrollar la improvisación en los alumnos y músicos en general?

TABLA 2. DESARROLLAR LA IMPROVISACIÓN

DESARROLLAR LA IMPROVISACIÓN				
Raimon	Automotivación	Ir a conciertos	Imitar	
Cayo	Darles un artista			
Marcos	Hacerlo necesidad	Ponerlo en practica		
Jay	Expresión libre	Intuición	Creación en tiempo real	Los parámetros los pone el estilo
Francisco	Utilizar la música popular	Improvisar no es tocar <i>jazz</i>	Incentivar	

Elaboración propia.

Los entrevistados tratan de conceptualizar a la improvisación como una expresión libre, que conlleva a la intuición y la creación en tiempo real, pero que depende de la motivación que tiene el músico principalmente para desarrollarlo, a través de la

imitación de un referente de su gusto, que no implique necesariamente que sea a través de un músico de *jazz*.

c)¿Qué modelos de estudio conoces o aplicas para enseñar a improvisar?

TABLA 3. ESTUDIO

ESTUDIO							
Raimon	Técnicamente preparado	Ritmo	Articulación				
Cayo	Transcribir	Analizar transcripción	Hacer un vocabulario	Escuchar buena música			
Marcos	Intuición	Estudio estricto	Enseñar como un idioma				
Jay	Sensaciones	Relación sonora	Notas que suenan bien	Escuchar antes que entender			
Francisco	<i>Time feel</i>	El ritmo	Articulación	Cambios	<i>Voice leading</i>	Pregunta respuesta	Desarrollo motivico

Elaboración propia.

No existe un modelo como tal o algo estructurado, pero sí dos líneas que describen como enseñar a improvisar. Primero, por medio de la transcripción y su análisis para poder adquirir vocabulario, que luego será empleado al momento de tocar. Segundo, recursos primordiales que conlleva improvisar como el ritmo, la articulación, el *time feel*, el *voice leading*, el desarrollo motivico, la pregunta-respuesta, la intuición, las sensaciones sonoras y la relación que existe entre los acordes y las notas al momento de tocar. Estos parámetros son las bases a desarrollar para estar más cómodo al momento de improvisar.

d)Trabajos elaborados en el Ecuador que conozcas sobre la improvisación.

TABLA 4. TRABAJOS

TRABAJO							
Raimon	No conozco	Todo ya está escrito					
Cayo	Música popular	Escuela quiteña	Trasmisión oral				
Marcos	No conozco						
Jay	No conozco mucho	Tradición oral	Talleres	Cayo Ituralde	Raimon Rovira	Larry Salgado	Leonardo Cárdenas
Francisco	Trasmisión oral	Ensamble	Ramiro Olaciregui				

Elaboración propia.

En realidad, no existe un libro hecho o publicado que abarque este tema en el Ecuador, pero si, trabajos de tradición oral que han sido compartidos en la música popular en especial en la Escuela quiteña en el mundo de las cuerdas, por mencionar un ejemplo. Por otro lado, Raimon Rovira menciona, que todo ya está escrito con respecto a este tema y lo importante no es el libro sino entenderlo y saber cómo estudiarlo. Hay personas que no han escrito libros con respecto a esto, pero son conocidos por sus procesos de enseñanza al momento de impartir la improvisación como Raimon Rovira (piano), Cayo Iturralde (bajo), Larry Salgado²³ (saxofón), Leonardo Cárdenas²⁴ (piano) y Ramiro Olaciregui²⁵.

e)¿Qué libros de improvisación que conoces sugieres para estudiar?

TABLA 5. TRABAJOS REALIZADOS

TRABAJOS REALIZADOS					
Raimon	<i>The Jazz of piano</i>	<i>Jazz Theory Book</i>	<i>Hal Crook</i>	<i>Melodías Charlie Parker</i>	<i>Melodías Bud Powell</i>

²³ Larry Salgado, saxofonista, compositor y arreglista quiteño que realiza sus estudios en Europa en diferentes lugares. En España en el “Real conservatorio de Madrid” y en Francia en el “Ecole Normale de Musique”, “Union des Conservatoires Municipaux de Paris” y en el CIM (Centre d’ Informations Musicales – Escuela de Jazz). A trabajado con diferentes artistas como Nelson Ned, Leo Marini, Carlos Argentino, Tormenta, Hermanos Arriagada, Claudia de Colombia, Andy Moss (The Platters), Buddy Richard, Anna Ragozzino, Ovidio González y cantantes ecuatorianos como Jinsop, Patricia Gonzales, Pamela Cortes, Verde 70, Umbral, Jaime Reyes, Jeaneth Salgado, Daniel Páez, Tonny Tamayo. Uno de los referentes en la formación de la primera Big Band en Ecuador y traer la primera escuela de jazz con formación formal. Actualmente es profesor del conservatorio de Nacional de la ciudad de Quito donde es profesor de saxofón y director de la *Big Band*. Se debe agregar que aunque trajo la escuela de saxofón formal a Quito, no se involucró mucho en su desarrollo, sino por el contrario más al mundo de la dirección, composición y productor musical.

²⁴ Leonardo Cárdenas, compositor, pianista y director de orquesta, sus estudios los realiza en el conservatorio “Salvador Bustamante Cheli” en la ciudad de Loja. Viaja a España a realizar cursos en “Composición por computadora en Electro Acústica” en el “Centro de Difusión de la Música Contemporánea, CDMC”. A colaborado con diferentes artistas como Pueblo Nuevo, Margarita Laso, Alberto Caleris, Hugo Hidrobo, Chimera, Loli Burnet, Beatriz Gil, Viviana González, Tanya Román entre otros. Director de cultura del distrito metropolitano de Quito e invitado a diferentes encuentros de Bandas Sinfónicas en Brasil, Colombia, Argentina como directos y compositor. Ganador del premio Oswaldo Guayasamín, finalista del primer concurso bienal de composición e interpretación de música ecuatoriana y ganador del proyecto cultural de 2007. Formó parte del personal docente la Universidad Católica del Ecuador y de la Universidad de las Américas en la ciudad de Quito, actualmente es director de la Orquesta de Instrumentos Andinos de la misma ciudad.

²⁵ Ramiro Olaciregui, guitarrista Argentino radicado en Ecuador desde su infancia, comienza sus estudios en la Escuela de Música Contemporánea en Buenos Aires y su *Bachelor in Jazz Performace* en Boston en Berklee College of Music. A vivido en diferentes países como Alemania, Estados Unidos, Argentina y Ecuador donde a podía compartir escenario con Melissa Aldana (saxo), Ernesto Codos (piano), Marcelo Gutfraind (guitarra), Randy Brecker (trompeta), Rodolfo Zuñiga (batería), Seamus Blake (saxo), John Escreet (piano), Pies en la Tierra (ecuador), Nicholas Falk (batería), Uvi Gurvich (saxo), Manuel Schmiedel (piano), Kenneth Dahl Knudsen (bajo) y Ryan Hagler (bajo) por mencionar algunos. Además, fue parte de la planta docente del Colegio de Música (COM) de la Universidad San Francisco de Quito y actualmente docente de la Escuela de Música de la Universidad de las Américas. A dictado talleres de improvisación alrededor del Ecuador bajo el tema El estudio de la improvisación.

Cayo	<i>Gary Campbell</i>	Transcribir				
Marcos	<i>Catalán John Chamorro</i>					
Jay	<i>Jazz and Bebop</i>	<i>Dave Beker</i>	<i>Dave Leibman</i>	<i>Hal Crook</i>	<i>Gary Campbell</i>	<i>Jerry Coker</i>
Francisco	<i>Hal Crook</i>	<i>Dave Beker</i>	<i>Jerry Coker</i>	<i>Gary Campbell</i>		

Elaboración propia.

Los libros se resumen en materiales realizados por Hal Crook, Gary Campbell, Dave Beker, Jerry Coker, John Chamorro y los libros *The Jazz of piano* y *Jazz Theory Book* de Mark Levine.

f)¿Qué se puede hacer para mejorar en la improvisación?

TABLA 6. CÓMO MEJORAR

CÓMO MEJORAR				
Raimon	Asistir a conciertos	Despertar interés		
Cayo	Escuchar buena música			
Marcos	Enseñar música a los niños			
Jay	Métodos de enseñanza	Transcribir	Pasos y procesos	Escuchar buena música
Francisco	Enseñar <i>Blues</i>	Estándar conocidos		

Elaboración propia.

Primero, general cultura musical en niños por medio de su enseñanza y así despertar interés en ella en un futuro inmediato o lejano, luego elaborar un método de enseñanza para el desarrollo de la improvisación que abarque alumnos con y sin fundamentos en el tema, donde esté vinculado el análisis de discos (escuchar buena música), asistir a conciertos y transcribir música de su interés.

g)¿Qué piensas de Sonny Stitt?

TABLA 7. SONNY STITT

SONNY STITT				
Raimon	Gran saxofonista	Cosa que se estudie de él siempre va estar bien		
Cayo	Transición del <i>Bebop</i> al <i>Hardbop</i>			
Marcos	Increíble	Parece que escribiera los solos antes de tocar o grabar		
Jay	Virtuoso			
Francisco	Virtuoso	Claridad	Versatilidad	Sonido muy bueno en tenor y el alto

Elaboración propia.

Saxofonista virtuoso de la época del *bebop* y *hard bop*, con versatilidad y claridad al momento de ejecutar el saxo alto y tenor [sonido, técnica, dicción], donde sus solos parecen haber sido escritos antes de ser grabados, con un gran aportar de estudio dentro de la escuela popular del saxofón dentro del *jazz*.

Al tabular las respuestas, de manera general se puede tener una visión global acerca del estado del tema en el Ecuador. Al mismo tiempo, entender qué recursos se deben desarrollar en el estudio de la improvisación y qué analizar de las transcripciones para la elaboración de los recursos de la guía didáctica. Por una parte, la improvisación sigue en una ‘etapa’ de desarrollo donde avanza cada vez con pasos acelerados.

Por otro lado, necesita un ‘desarrollo’ en concepto para genere en los músicos una necesidad. Además, esto permite entender qué fortalecer al momento de ‘estudiar’ como improvisar, donde la adquisición de vocabulario, *time feel*, ritmo, articulación, *voice leading*, desarrollo motivico y sensaciones sonoras depende de las transcripciones que cada instrumentista haya analizado al momento de estudiar.

Los estudios e investigaciones relacionados sobre este tema en el Ecuador, están presentes por los exponentes representativos del género (Raimon Rovira, Cayo Iturralde, Ramiro Olaciregui, Larry salgado y Leonardo Cárdenas) por medio de la transmisión oral, que se refuerza con los libros que se ‘conoce’ de Hal Crook, Gary Campbell, Dave Beker, Jerry Coker, John Chamorro y de Mark Levine (*The Jazz of piano y Jazz Theory Book*). Sin dejar de lado, que esto puede mejorar con la realización de un método de enseñanza o la reestructuración de las clases con respecto a la improvisación. Finalmente, Sonny Stitt es un aporte a este aprendizaje y al desarrollo de un modelo de estudio.

2.5 Trabajos documentados

Continuando con la recolección de datos de un modelo mixto, son consultados trabajos realizados por diferentes autores, mencionados por los encuestados, que poseen una investigación correlacionada con respecto a los ‘recursos’ a desarrollar en la guía didáctica para el desarrollo de la improvisación. Se debe entender, que los trabajos que se mencionan a continuación no son guías didácticas de estudio, sino libros de improvisación donde se abarcan tópicos de estudio en general.

Estos trabajos fueron hechos en su mayoría, por instrumentistas de viento (saxofón, trompeta y trombón), aclarando que no existe una relación directa con el tema de investigación sino una referencia direccionada por los entrevistados dentro de la

improvisación en el Ecuador. Se debe entender que estos autores presentan sus trabajos dependiendo de sus muestras de estudio.

2.5.1 Hal Crook

Trombonista desde los doce años, empieza su carrera musical a los cinco de la mano de su padre. A los siete, toma clases de piano y a los doce compone su primer tema para *Big Band*, la misma época donde empieza a tocar el trombón. Por un lado, compositor y arreglista, realizó trabajos para la *NBC Tonight Show*, *WDR Radio Band* (Colonia), Phil Woods, Clark Terry, Herb Pomeroy, Louis Bellson, Artie Shaw, Duke Belaire, Dick Johnson, Nick Brignola, New England Premios Emmy y los San Diego Pops.

Por otra parte, asistió a Berklee con una beca de la revista *DownBeat* y recibió un ‘Bachelor of Music’ en arreglos y composición. Además, como educador a formado parte de las escuelas de Música de Rhode Island, *Berklee College of Music*, de las Universidades de Rhode Island y California en Los Ángeles y San Diego. Cofundador de la Escuela de Música de Rhode Island con el baterista Artie Cabral en 1976 y fundador de la Escuela de Música de San Diego en 1982.

Ha realizado ocho trabajos alrededor de la improvisación que contribuyeron a sus clases en primera instancia y los músicos en general en la actualidad. Como se puede observar, en los cuadros siguientes se escoge dos de sus trabajos que describen como el percibe el estudio de la improvisación, cabe señalar que los trabajos restantes están enfocados en el acompañamiento o ‘comping’ y en su música.

TABLA 8. TEMARIOS HAL CROOK

	<i>HOW TO IMPROVISE: An Approach To Practicing Improvisation (1991)</i>		<i>READY, AIM, IMPROVISE! Exploring the Basics of Jazz Improvisation (1999)</i>
<i>Section I</i>	<i>Pacing</i>	<i>Theory</i>	<i>Basic</i>
	<i>Song Melody</i>		<i>Scale</i>
	<i>Phrase Leng</i>		<i>Chromatic Scales</i>
	<i>Rhythmic Density</i>		<i>Major Scales</i>
	<i>Time feel</i>		<i>Intervals</i>
	<i>Melodic and Rhythmic</i>		<i>Minor Scales</i>
	<i>Non-Harmonic Melodic notes</i>		<i>Keys and Key Signatures</i>
	<i>Melodic Motion at Chord Change</i>	<i>Harmony</i>	<i>Chord Forms</i>
	<i>Guide-tones</i>		<i>Tensions</i>
	<i>Guide-tone line</i>		<i>Diatonic Chords</i>
	<i>Embellishing guide-tone lines</i>		<i>Diatonic Harmony: Major Key</i>
	<i>Chord Scales</i>		<i>Tonic and Nontonic Functions</i>
	<i>Stretching the time</i>		<i>Diatonic Harmony: Minor Key</i>
<i>tio</i>	<i>Dynamics</i>		<i>Chord Patterns</i>

	Articulation			Dominant 7th Chord Harmony	
	Scale Patterns			Nondiatonic Harmony	
	Motif Soloing			Diminished 7th Chord Harmony	
	Motif Development			Modulation	
	Harmonic Analysis				
Section III	Rhythmic Displacement			Ear Training	Hearing Ahead
	Augmentation/Diminution		Repertoire and Embellishment: How Improvising Evolved		
	Upper Structure Triads				
	Pentatonic Scale			Execution (How to play)	Rhythmic feel
	Rhythmic Values				Accents
	Syncopation				Dynamics
	Instrument Registers		Articulation		
Section IV	Over the bar line phrasing		Combination exercises		
	Melodic range		Vibrato		
	Doble time		Melody	Melody/Harmony Interval relationships	
	Half time			Approach notes and Target notes	
	Peak point			Resolutions of approach notes and target notes	
	Solo Lenghts			Preparation exercises for approach-note techniques	
	Approach-note techniques				
Section V	Non-Harmonic triads			Melodic Curve	
	Triad couplings		Melodic Cadence		
	Non-Harmonic Pentatonic Scale		Rhythm	Strong Beats and weak beats	
	Non-Harmonic Major Scale	Syncopations			
	Non-Harmonic Symmetrical Scale	Rhythmic density			
	Chromatic Scale	Melodic Rhythm			
	Tritonic Scales	Summary Analysis			
	Tetratonic Scales	Melodic Motives for analysis and practice			
	Applying Jazz Vocabulary in Improvised Solos				

Elaboración propia.

Los libros *How to improvise* y *Ready, aim, improvise!* son dos puntos de vista muy diferentes del autor de cómo se puede ver la improvisación. Primero, si se observa *How to improvise* escrito en 1991, se notará que el tópico a desarrollar abarca temas para introducirse al lenguaje del desarrollo motivico al momento de improvisar, como una forma libre de expresión musical en tiempo real siguiendo parámetros establecidos en una forma, como se lo conceptualizó en el capítulo I o por los entrevistados en la sección anterior.

La sección uno, muestra al alumno una manera óptima de distribuir sus recursos al momento de crear por medio del *pacing*. La definición de este término según la RAE (2010) es el desarrollo de un patrón rítmico, pero según Hal Crook en su propio libro, menciona que es el desarrollo del ritmo en base al equilibrio que puede existir entre las notas y el silencio, como una especie de pregunta y respuesta que está espaciado o equilibrado entre ellas, sin dejar de lado, la subjetividad de la duración del silencio o la cantidad de notas que pueda

existir al momento de hacerlo, sino al contraste que cada instrumentista pueda ejecutar o no al momento de crear, sea esto por la intuición o el estudio realizado con respecto al tema.

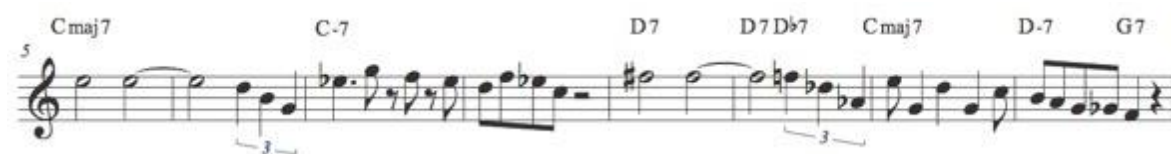
FIGURA 1. PACING



Elaboración propia.

Para un mejor trabajo del *pacing* utiliza las melodías de los temas originales; una combinación simétrica de la melodía original con una respuesta a la misma, por ejemplo, dos compases de melodía y dos de respuesta a la misma o cuatro de melodía y cuatro de respuesta. Como se pudo observar, muy parecido al *pacing* en teoría, la diferencia está en que el material nuevo propuesto está como respuesta a la melodía principal, en cambio en el *pacing* la respuesta al material nuevo es el silencio.

FIGURA 2. PACING CON RESPUESTA



Elaboración propia.

Luego, la longitud de las frases en número de compases es muy preciso para crear y desarrollar el motivo dentro de un solo. El poder realizar una frase larga, permite realizar una respuesta de la misma longitud y al mismo tiempo, tener un control de desarrollo motivico dentro de la improvisación. Por otro lado, la densidad rítmica es el aumento o disminución del ritmo dentro de un motivo, como lo describe Enric Herrera en su libro *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna* (Herrera, 1995, pág. 109). En otras palabras, hacer de la melodía original más lenta o más rápida, sin necesidad de cambiar el *tempo* de la obra sino el valor de las notas y sus notas a usar para tener una variante más al momento de improvisar.

FIGURA 3. MELODÍA



Elaboración propia.

El *time feel* es la forma de hablar dentro del *jazz*, no en cuanto al vocabulario a usar, sino a la dicción para ejecutar cada nota, donde las corcheas (♩) se ejecutan como corchea swing (♩♩ or ♩♩♩), mencionando que su escritura no cambia al momento de representarla en una melodía, arreglo, composición o transcripción, sino solo en su ejecución. Y finalmente, los acentos que se puede colocar al momento de tocar cada corchea. Por ejemplo:

FIGURA 4. ACENTOS



Elaboración propia.

La melodía y el ritmo van siempre de la mano, si la rítmica está bien, cualquier nota puede estar o formar parte de ella; caso contrario, siempre el ritmo predominará a la nota a utilizar. Michael Becker, Sonny Rolling, Jerry Bergonzi por mencionar algunos saxofonistas, siempre mencionan en sus trabajos que, si un músico esta rítmicamente bien, sus solos lo estarán, esto es debido a que todos los solos están contruidos en base al *time feel* y este se pude redefinir en ritmo, en síntesis un ritmo con notas.

Finalmente, menciona la línea de *guide tones*, como su nombre lo menciona, son notas guías que describen la armonía, en una primera instancia terceras y séptimas y, en segundo lugar, raíz y tensiones. Estas notas pueden estar combinadas con notas de pasos o del acorde que conforman la armonía (Dziuba. 2003, pág. 60).

La segunda sección del libro, continua con el desarrollo de un motivo al momento de improvisar en base a la articulación, dinámicas y patrones que se pueden desarrollar alrededor de una melodía. La sección III, el desarrollo rítmico en general, mediante el estudio de las escalas disminuidas y aumentas. La sección IV, el ritmo y sus diferentes usos como la sincopa, la densidad rítmica-melódica, *doble time* y *half time*. La sección V, un trabajo de cómo estudiar triadas sobre escalas, pentafonia, simétrica y paralelas.

Un libro que trabaja recursos para mejorar el desarrollo y la elaboración de un solo, con un sentido melódico a través de la pregunta-respuesta, dando variedad al mismo por medio del ritmo, la articulación, las dinámicas y el estudio general de triadas sobre las diferentes escalas.

En su libro *READY, AIM, IMPROVISE!: Exploring the Basics of Jazz Improvisation*, realiza un fundamento teórico de armonía popular, entrenamiento auditivo y un trabajo de repertorio propio del género [jazz]. En una segunda parte, la introducción a la improvisación, dando respuesta a dos preguntas: cómo tocar y qué tocar. Primero, con un desarrollo en torno al *time feel*. Segundo, con un estudio alrededor de la melodía y el ritmo; melodía, con una relación melodía-armonía, aproximación cromática y cadencias; ritmo, con densidad rítmica y sincopa. Para terminar, abarca el análisis de transcripciones y su utilización como nuevo vocabulario.

Muestra todo un desarrollo motivico que se puede hacer alrededor de un solo con recursos que contribuyen a embellecer las ideas que surgen al momento de improvisar; en la segunda sección, menciona como utilizar las dinámicas y el registro del instrumento para darle más variedad al solo, combinando los recursos antes mencionados. En la tercera parte, habla de la sincopa y el desplazamiento rítmico, pero más importante aún de las escalas disminuidas/aumentadas y súper estructuras armónicas que se pueden realizar sobre un acorde por medio de la pentafonía.

Los recursos mencionados en la sección tres son netamente armónicos, donde se necesita que el alumno tenga conocimientos previos de armonía popular para poder entender que está pasando. Las secciones cuatro y cinco hablan de acompañamiento y armonía que no son muy relevantes para este trabajo.

El libro *Ready, Aim, Improvise!* en sus tres primeros capítulos, propone cómo preparar al instrumentista antes de introducirse a la improvisación teórico-instrumental-auditivo, debido a que son las bases para entender su concepto. En los dos capítulos siguientes, aparecen dos partes muy importantes, el *time feel*, donde está involucrado el ritmo, la articulación y la dinámica y en una segunda instancia, la melodía, armonía y el vocabulario adquirido como herramientas de estudio.

Al compararlos, el primer libro enseña recursos y pasos a seguir al momento de improvisar, con el fin de dar sentido y variedad a lo que toca; en el segundo, prepara al músico para enseñarle como analizar y hacer de las melodías y transcripciones, vocabulario para el momento de crear. Dos libros con un mismo fin, pero con dos procesos diferentes en el desarrollo de la improvisación.

2.5.2 Gary Cambell

Gary Campbell, saxofonista/educador/compositor de *jazz*, comienza sus estudios bajo la tutela de dos pioneros del *Jazz Education*, David Baker y Jerry Coker. Popular en la escena del *jazz* en New York en la época de los sesenta y setenta, donde comparte escenario con John Scofield, Dave Liebman, Tom Harrell, Jaco Pastorius, Dr. Lonnie Smith, Andy Laverne, Red Rodney, James Moody, George Adams, Hank Crawford, Mose Allison, Conrad Herwig y Barry Ries. Tiene varios trabajos junto a Randy Brecker, John Abercrombie, Dan Wall, Adam Nussbaum, David Friesen, Ira Sullivan y otros. Ha dictado clases de saxofón e improvisación en la Universidad de Miami, la Internacional de la Florida y talleres de *Jazz* de verano en el *Aebersold*.

En diferentes ocasiones ganó el *National Endowment for the Arts* y ha publicado cinco libros sobre la improvisación del *jazz*: *Patterns for Jazz* (en coautoría con Jerry Coker), *Expansions: un método para desarrollar material nuevo para la improvisación*, *Hank Mobley Solos Transcritos*, *Conexión de la teoría del jazz* y *Triad Pairs for Jazz*.

Sus libros son textos para sus clases en FIU y clínicas impartidas en otros lugares, su reputación como docente lo ha llevado a dictar talleres en universidades de Ecuador, Brasil, Colombia, Costa Rica, Alemania, Austria, Suiza, Finlandia y Hungría. Finalmente, recibió tres *Fulbright Scholar Awards* que le permitieron estar en; *Hochschule fur Musik Hans Eisler*, Berlín; *La Academia Liszt, Budapest* y *Konservatorium Wien*, Viena. En los últimos años ha sido miembro del *Miroslav Vitous Quartet*, grabando y recorriendo Europa, apareciendo como solistas en *Universal Syncopations 2* y *Remembering Weather Report* bajo el sello ECM (P. Mauriat. Gary Campbell).

TABLA 9. CONNECTING JAZZ THEORY

Connecting Jazz Theory			
V7 – I Function: Considering the chord/Scale Concept.	Some scales serve the V7 – I function	Group 1	The fifth mode of the tonic
			Major Scale
			Harmonic minor scale
			Harmonic major scale
		Group 2	Independent chord Scale
			Altered –diminished whole tone – 7 th mode pf melodic minor scale
			Auxiliary diminished, half step diminished, octatonic scale.
			Tritone scale
			Augmented scale
		Makings Choices	
		A Comment on Notation	

Pentatonic Scales	Extractions from Diatonic Scales	Definitions & Examples	
		The Harmonically Static Nature of pentatonic scale	
		Selected Application	Major scale
			Melodic minor scale
	Harmonic minor scale		
	Pentatonic Scales as Independent entities	123456 pentatonic scales	Pentatonic flat -3
			Pentatonic flat-6
			Pentatonic flat -2, flat-6
		12357 pentatonic scales	Dominant Seventh pentatonic
			Dominant Seventh pentatonic flat-2
			Dominant Seventh pentatonic flat-2, flat-5
			Dominant Seventh pentatonic flat-2, sharp-5
			Major seventh pentatonic
			Major seventh pentatonic flat-5
			Major seventh pentatonic sharp-5
	Overview		
	Exercises		
Triad Pairs	Category 1 Possibilities – Triads of the Same Quality		
	Category 2 Possibilities – Triads of different Quality		
	Triad Pair Application	Major Triad Pairs	
		Minor Triad Pairs	
		Mixed Triad Pairs	
	Triad Pairs within symmetrical scales		
	Diminished seventh pairs		
	Augmented pairs		
Exercises			
Constructing Melodies	Musical Context		
	Downbeat/Chord-tone perception		
	Voice leading		
Chord Application Guide			
Solos			

Elaboración propia.

Sus libros tienen una particularidad, necesitan de él para una mejor comprensión y un nivel de conocimiento avanzado en cuanto armonía popular (con armonía tradicional se puede explicar, pero los términos varían mucho en correlación a la terminología utilizada en el libro). En el primer libro, *Connecting Jazz Theory*, hace referencia en su primer capítulo a la cadencia $V^7 I$ que se encuentra en todo el repertorio de *jazz* y música en general, donde trata de explicar la función que posee con la utilización de escalas, tensiones y súper posición de acordes (en algunos casos sustitución de acordes), permitiendo al lector entender la infinidad de posibilidades armónicas que presenta en su construcción dependiendo de la función y sobretodo la funcionabilidad que se le quiera dar.

Al hablar de función se refiere a si el acorde es dominante principal, de función especial, dominante secundario o sustituto tritonal [varia las tensiones a utilizar]. Por otro lado, si resuelve a la tónica, su relativa menor o tonalidad paralela. Y un segundo grupo de escalas simétricas [disminuida, aumentada, tonos enteros y cromática] que son permitidas en algunos dominantes, dependiendo de su función. De este modo, se contribuye a que el lector tenga más recursos al momento de representar un color (dominante con tensiones) sobre V^7 al I al improvisar.

En la segunda parte del libro, habla del recurso de la escala pentáfona (se refiere a una escala de cinco notas, no necesariamente a una pentatónica mayor o menor) y su estructura R 2 3 5 6 (raíz, novena, tercera, quinta y sexta) en los diferentes modos de la escala mayor, menor armónica, melódica, natural, mayor-menor armónica y la escala aumentada. Se refiere a los siete modos de las escalas matrices expresado de una nueva forma en cinco notas (escala pentáfona).

Hay que notar que al momento de escribir todos las pentafonías por cada escala matriz, se llega a la conclusión que algunas de ellas representar el mismo color de la tonalidad desde otra raíz, dando una sonoridad diferente por la tensiones disponibles que presentan con respecto a la ejecución desde su matriz. Por ejemplo, en lugar de tocar A pentáfona (A B C E F#) en un A⁻⁷, podría tocar un C pentáfona (C D E G A) en dicho acorde, mostrando de este modo su tensión disponible 11. Finalmente, menciona que se pueden representar miles de acordes con cinco notas basadas en la pentafonía, dando solución a diferentes calidades con la misma pentafónica.

El tercer capítulo, se lo deja a las triadas paralelas por así describirlas en español, que tienen mucho que ver con su utilización, debido a que se refiere a la ejecución de dos triadas de la misma o diferentes calidad [mayores, menores y aumentadas] que pueden ser usadas en un acorde determinado. Las combinaciones dependiendo de la calidad del acorde y las tensiones que posea, para emplear las triadas, por ejemplo: Acorde $C^7 (b9b13)$, triadas mayor con mayor (R^C con $b2^{Db}$, 2^D , $\#4^{F\#}$, $b7^{Bb}$ y 7^B)²⁶; Acorde E^{o7} mayor con aumentado (R^C con $b2^{Db}$, 2^D , 4^F , $\#4^{F\#}$, 6^A y $b7^{Bb}$).

²⁶ Se refiere que en un acorde de $C^7 (b9b13)$, se puede usar la triada combinada de C con la de Db o C con D y así sucesivamente. El superíndice en las notas que representan las raíces de la escala mencionan el acorde a combinar para un mejor entendimiento.

Finalmente, habla de la construcción de melodías con tensiones, dando sonoridades diferentes por medio de la representación de tiempos fuertes y débiles en cada tiempo del compás, que determinan la sonoridades fuertes y débiles.

Un libro con muchos recursos para sonoridades modernas al momento de crear, donde muestra diferentes recursos que los músicos puede llegar a tener mediante un análisis claro de la armonía y la sonoridad. Sin dejar de mencionar, que propone ejercicios en base a intervalos de cuartas, quintas o sextas para darle aún más modernidad y al mismo tiempo complejidad sonora. Se necesita de un estudio de entrenamiento auditivo, para poder internalizar los sonidos antes de poderlos aplicar, para no provocar un choque armónico entre el oído y lo que se ejecuta, aunque técnicamente esté bien realizado.

TABLA 10. ÍNDICE EXPANSIONS Y TRIAD PAIRS FOR JAZZ

<i>Expansions: A method for developing new material for improvisation</i>	
<i>Chapter I: How to practice patterns</i>	<i>Basic Routines</i>
<i>Chapter II: Scales</i>	<i>Pentatonic b3</i>
	<i>Pentatonic b6</i>
	<i>Augmented scales</i>
	<i>Tritone scale</i>
<i>Chapter III: Triad variations</i>	<i>Diatonic Triads</i>
	<i>Triad pairs</i>
<i>Chapter IV: Lower neighbor tones</i>	
<i>Chapter V: Interval set</i>	
<i>Chapter VI: Diatonic interval & Chords from scales containing fewer than seven tones</i>	
<i>Chapter VII: Chord Scales exercise</i>	
<i>General Chord/Scale cross reference chart</i>	

<i>Triad Pairs for Jazz: Practice Application for the Jazz Improviser</i>	
<i>Why Practice triad pairs?</i>	
<i>Applying Triad Pairs</i>	<i>Triad pairs within conventional, Seven-tone, diatonic-scale</i>
	<i>Triad pairs within symmetrical scales</i>
	<i>Triad pairs as individual Entities within various environment's</i>
	<i>Determining Applications</i>
<i>How to practice triad pair patterns</i>	<i>Basic three-note patterns</i>
	<i>Basic four-note patterns</i>
<i>Linking Triads</i>	<i>Six-note patterns</i>
	<i>Continues chain based on six-note links</i>
	<i>Eight-note patterns</i>
	<i>Triad Pairs linking with a chromatic passing tone</i>
	<i>Other triad linking possibilities</i>
<i>Stacked Triad Pairs</i>	
<i>Variations</i>	<i>Variations on basic four-note patterners</i>
	<i>Interchanging patterns and altering chord sequence</i>
	<i>Approach tone variations</i>
	<i>Rhythmic variations</i>
	<i>Triad Mutation</i>
<i>Licks</i>	
<i>Solos-using triad pair application on standard tune chord changes</i>	
<i>Solo application guide</i>	
<i>Garv Campbell biography</i>	

Elaboración propia.

De *Expansions: A method for developing new material for improvisation*, se resume en un libro de técnica aplicado a la improvisación. Por una parte, menciona los cuatro estudios básicos de terceras diatónicas [terceras ascendentes, terceras descendentes, tercera ascendente-descendente y tercera descendente-ascendente] y tetracordios diatónicos [tetracordios ascendentes, tetracordios descendentes, tetracordios ascendente-descendente y tetracordios descendente-ascendente] a una escala. Para luego, en el capítulo II ser estudiados en base a la pentafonía propuesta en su primer libro y tener más claro, cómo usar las pentafónicas de los diferentes modos en un acorde determinado.

El capítulo III es el estudio de *triad pairs* pero sin referencia a cómo funcionan armónicamente, sino a un estudio técnico-auditivo pensado en acordes y no en forma (armonía en un tema). El IV y V capítulos presentan triadas ‘con’ y ‘sin’ combinar sobre las notas de las escalas pentafónicas, la sonoridad es moderna, incluso como un simple ejercicio. El libro es la base técnica para el estudio de *Connecting Jazz Theory* y *Triad Pairs for Jazz* de los cuales se hablará a continuación.

Triad Pairs for Jazz es un trabajo que en primera instancia, menciona la importancia de las ‘triadas paralelas’ dentro de una escala y su estudio de manera individual. Por otro lado, la obtención de todas las triadas en las escalas convencionales mayor, menor melódica, armónica, natural, disminuida, tonos enteros y aumentada. Luego, cómo realizar su práctica en base a los cuatro ejercicios de tercera diatónicas o tetracordios diatónicos, pero esta vez en función de las calidades propuestas por las triadas paralelas. Además, propone *lick's* con la utilización del material sobre un tema determinado, a partir de seis y ocho notas con un tejido cromático.

Finalmente, variantes con cuatro notas y posibilidades rítmicas que producen ‘densidad rítmica’ en su ejecución, aplicaciones y solos a desarrollar de manera general sobre un tema y realizados en función de lo estudiado como una muestra de su sonoridad. Gary Campbell menciona que todo puede ser improvisado o representado en base a triadas paralelas, debido a que las mismas triadas representan diferentes acordes en su utilización al igual que la pentafonía que propone en su libro *Connecting Jazz Theory*.

Los tres libros de Gary Campbell proponen: primero, técnicas de estudio y recursos para representar sonoridades diferentes [modernas] al momento de improvisar a través de la pentafonía y *triad Pairs*; segundo, el estudio de estos libros va más allá de una simple ejecución de notas, sino de un concepto sonoro que depende mucho de la madurez del

músico y sus bases con respecto a improvisación, y sobre todo a una nueva búsqueda de información al momento de crear; finalmente, músicos interesados en este trabajo, deben estar técnicamente preparados (armonía/instrumento/auditivo) para poder estudiar la información propuesta y obtener más vocabulario con ella.

2.5.3 Dave Beker

Trombonista, compositor, educador, director, chelista y alumno de Luke Guillespie en la Universidad de Indiana, fue un reconocido intérprete, compositor y educador del *jazz*. Docente en la escuela de música de *Indiana University* y fundador del programa de *Jazz*, se convirtió en un *Indiana Living Legend* en 2001, y parte del *NEA Jazz Master* en 2000, nominado al Grammy en 1979 y ganador del premio *Pulitzer* en 1972. Se presentó y enseñó en todo Estados Unidos, Canadá, Europa, Australia, Nueva Zelanda y Japón.

Con más de 65 grabaciones, 1000 composiciones, 70 libros y 400 artículos en su haber, recibió la Medalla ‘*James Smithson*’ de *Smithsonian Institution*, el ‘*American Jazz Masters Award*’, el ‘*Sagamore of the Wabash*’, el ‘*Governor's Arts Award*’ del Estado de Indiana y un premio por la Asociación Nacional de Educadores de *Jazz*. Sin dejar de lado, que el Centro *John F. Kennedy* para las Artes Escénicas, lo nombró leyenda viva del *jazz* en 2007; además, de ser mentor de Freddie Hubbard y Larry Ridley.

Ha participado en las orquestas de *jazz* de *West Coast de Stan Kenton* y *Maynard Ferguson*, una gira por Europa como miembro de la banda de Quincy Jones y Billy Evans. Algunos de sus estudiantes fueron Michael Brecker, Randy Brecker, Peter Erskine, Jim Beard, Chris Botti, Shawn Pelton, Jeff Hamilton y Jamey Aebersold (Bauer, 2018).

Tres de sus libros, son considerados en el presente trabajo por la relevancia y linealidad a la investigación. En primera instancia, *Jazz Improvisation: A comprehensive method for all music* (se encuentra a continuación), donde sus primeros tres capítulos son conceptos teóricos y estudios para el entendimiento de los acordes, estructura, nomenclatura y calidad sonora (mayor, menor, dominante, disminuido y aumentado).

Además, estudios basados en las doce escalas por medio del círculo de quintas y de manera cromática, sin dejar de lado, el trabajo en arpeggios por el mismo método (todo este trabajo aplicado a las cinco calidades expuestas). Y un descriptivo de dinámicas, articulación, rangos, tesitura y efectos de las diferentes familias de instrumentos. En el capítulo IV,

comienza la introducción a la improvisación por medio de enlaces horizontales (escalar) y verticales (arpeggios) de la armonía.

Continuando con el estudio de la cadencia II-7 V7 dentro del *jazz*, sus variaciones y escalas a usar dependiendo de la función de los acordes y su resolución, muy parecido al libro de Hal Crook, *HOW TO IMPROVISE: An Approach To Practicing Improvisation*. Finalmente, termina con el desarrollo del *time feel* y la importancia del entrenamiento auditivo dentro de la improvisación. En esta primera parte del libro se abarca todo lo que el músico debe saber o conocer de armonía y teoría para poder desarrollar su lenguaje improvisatorios y los recursos que puede utilizar al momento de crear.

En la segunda parte del mismo libro, comienza el desarrollo de la improvisación a través de la forma de un *blues*, donde se inicia con el desarrollo motivico y las diferentes técnicas a trabajar a través de ella. Una parte dedicada al acompañamiento, el *comping*, la sustitución y construcción de acordes empleados al tocar *jazz* (la disposición de las acordes es diferente a las usada en música tradicional o música en general). Culmina con una breve explicación del rol que cumple cada instrumento armónico dentro del género *swing*.

Hay que comprender que cada estilo tiene sus características en cuanto al vocabulario a usar al momento de acompañar o improvisar. El autor muestra, lo que cualquier instrumentista en general debe conocer sobre el *jazz* (armonía y su estudio) y una introducción al estilo por medio del *blues*, donde imparte algunos recursos para comenzar con el desarrollo de la improvisación por medio del *time feel*.

TABLA 11. JAZZ IMPROVISATION / JAZZ PEDAGOGY

<i>Jazz Improvisation: A comprehensive method for all music (1988)</i>	<i>Jazz Pedagogy: A comprehensive method of jazz education for teacher and students (1989)</i>
Chapter I <i>Nomenclature</i>	I. Myths
Chapter II <i>Foundation Exercises for the Jazz player</i>	II. Jazz and education
Chapter III <i>The use of dramatic device s</i>	Some problems
Chapter IV <i>An approach to improvising on tunes</i>	Course guideline
Chapter V <i>The II V⁷ progression and other widely used formulae</i>	Syllabi
Chapter VI <i>Scales y their relationship to chords</i>	Sample tests
Chapter VII <i>The cycle</i>	Lesson plans
Chapter VIII	Bibliographic
	Discography
	Jazz Band
	IV. The collage Jazz Band
	Some instrumental configuration and physical set-up
	Instant Arranging chart,
	Resolution and ear exercises
	Chords
	Voicing
	Coltrane changes chart

<i>Turnbacks</i>	<i>VI. The Jazz combo</i>	
<i>Chapter IX</i> <i>Developing a feel for swing</i>	<i>VII. Some Thought on teaching improvisation</i>	<i>Student evaluation sheet for improvisation</i>
<i>Chapter X</i> <i>Developing the ear</i>		<i>Suggestion for the private teacher</i>
<i>Chapter XI</i> <i>The blues</i>		<i>Teaching maxims</i>
<i>Chapter XII</i> <i>Construction a melodic</i>		<i>Some practice suggestions</i>
<i>Chapter XIII</i> <i>Techniques to be used in Developing a Melody</i>		<i>Recommended books on improvisation</i>
<i>Chapter XIV</i> <i>Construction a jazz chorus</i>	<i>VIII. Some Thought on Jazz in the high school</i>	<i>Doctoral dissertation in jazz and black music</i>
<i>Chapter XV</i> <i>Chord Substitution</i>		<i>Selected essential reading</i>
<i>Chapter XVI</i> <i>The rhythm section-piano</i>		<i>Select Films</i>
<i>Chapter XVII</i> <i>The Bass Viol</i>		
<i>Chapter XVIII</i> <i>Drums</i>		
<i>Chapter XIX</i> <i>A psychological Approach to communication through an improvised solo</i>		
<i>Chapter XX</i> <i>Some Advanced concepts in Jazz playing</i>		

Elaboración propia.

El libro *Jazz Pedagogy: A comprehensive method of jazz education for teacher and students*, muestra al jazz y su desarrollo como una escuela de estudio, así como lo posee la escuela académica. Describe su importancia y cómo se debería abordar desde la aparición del *Dixieland* hasta la llegada del Jazz modal, con una guía descriptiva de los cursos, discografía y metodología a emplear para el desarrollo del lenguaje musical a través del jazz.

El desarrollo de la composición lo abarca por medio de la *Big Band* y las técnicas a emplear en música popular a través de ella. La última parte del libro, abarca la improvisación como un elemento importante en el desarrollo del jazz en general, donde sugiere a profesores los diferentes métodos de enseñanza y problemas que los alumnos poseen con respecto al tema y, recomendación a tomar en cuenta en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Finalmente, aborda la importancia de inculcar la enseñanza musical en escuela y colegios. La visión que tuvo Beker sobre el jazz y su importancia en la educación, se puede observar en la actualidad en niños, adolescentes y alumnos universitarios en el medio musical por el programa que poseen en la educación en los Estados Unidos .

TABLA 12. MODERN CONCEPTS IN JAZZ IMPROVISATION

<i>Modern Concepts in Jazz Improvisation</i>		
<i>Chapter I</i>	<i>Foundation Exercise</i>	<i>Pentatonic</i>
<i>Chapter II</i>	<i>Foundation Exercise</i>	<i>Fourth</i>
<i>Chapter III</i>	<i>Foundation Exercise</i>	<i>Perpetual motion</i>
<i>Chapter IV</i>	<i>Contemporary Public Domain Material</i>	<i>Group I-A: Imposed major triads</i>
		<i>Group I-B: Imposed major triads</i>
		<i>Group II: Parts built on the diminish scale</i>
		<i>Group III: Parts built on the whole tone scale</i>
		<i>Group IV: Minor seventh patterns</i>
		<i>Group IV: Derivative fourth patterns</i>
<i>Chapter V</i>	<i>Bitonal Playing</i>	<i>Realizing bitonal changes: Some possibilities</i>
		<i>Combining scales for the realization of bitonal Chords</i>
		<i>Developing Facility with bitonals</i>
		<i>Mixed triads (bitonal)</i>
		<i>Mixed Scales (bitonal)</i>
<i>Chapter VI</i>	<i>Formulae: The II-V⁷ Progression</i>	<i>II V⁷ Patterns Using various pentatonic scales</i>
		<i>II V⁷ Patterns Using contemporary materials in random fashion</i>
		<i>Some special II V⁷ patterns</i>
		<i>Descending II V⁷ Patterns: varied realizations</i>
<i>Chapter VII</i>	<i>Formulae: Turnbacks</i>	
<i>Chapter VIII</i>	<i>The Coltrane changes</i>	<i>The 'Countdown' formulae</i>
		<i>Some Strategies for developing Skill with the Coltrane changes.</i>
		<i>Another exercises for developing Skill with the Coltrane changes.</i>
		<i>Some exercises for developing Skill with fourth and pentatonic patterns on the Coltrane changes</i>
		<i>Substitution charts</i>
		<i>An additional approach to gaining skill with the Coltrane changes and, by extension, other extremely, vertical changes</i>
<i>Chapter IX</i>	<i>An approach to the blues using pentatonic scales</i>	
<i>Chapter X</i>	<i>An approach to playing on modal tunes</i>	
<i>Chapter XI</i>	<i>Converting a bebop tune or a standard tune to a more contemporary vehicle</i>	
<i>Chapter XII</i>	<i>Striking a balance with the Use of Symmetrical Scales (diminished and whole tone)</i>	
<i>Chapter XIII</i>	<i>The Rhythm section in contemporary jazz</i>	

Elaboración propia.

El último trabajo, *Modern Concepts in Jazz Improvisation* abarca el estudio de la improvisación a través de la pentafonía en primera instancia, donde se representan las principales calidades de acordes a través de sus escalas (mayor, menor, dominante y disminuido), luego un estudio de cuartas diatónicas en sus cuatro variaciones como el estudio de terceras mencionado anteriormente.

El desarrollo de la improvisación comienza con la construcción de patrones alrededor de los diferentes modos que se extraen a partir de las escalas matrices mayor, menor melódica, armónica y natural, con el fin de aplicarlas sobre una armonía determinada. La utilización de dos tonos paralelos, parecidos a los *Triad Pairs* que propone Gary Campbell, pero como una especie de superestructura o escalas paralelas que pueden ser utilizados en el mismo círculo armónico. Por otro lado, el desarrollo del $II^7 V^7$, utilizando patrones de pentafonía y patrones aleatorios de cuartas, junto con algunos ejercicios desarrollados por el propio autor.

Finalmente, la introducción a los *Coltrane Changes*, donde su composición está en base a la armonía simétrica o también llamada armonía constante. Se menciona que es un derivado de la geometría musical de Schenberg (John Coltrane en una entrevista menciona sus trabajos), por otra lado, la utilización de la politonalidad en su estructura y su movimiento constante, una alternativa para la composición y rearmonización cadencial.

La última parte del libro hace una introducción a las sonoridades que se pueden expresar en una forma sencilla como el *blues*, pero al mismo tiempo compleja en su comprensión por medio de la pentafonía cuartal; luego, cómo abordar la improvisación modal y cómo trabajar las sonoridades modernas con escalas simétricas. Este autor presenta una muestra de la improvisación, como una gama de sonoridades expresadas sobre un acorde, donde la armonía abierta presenta modernidad en sonido y al mismo tiempo, complejidad auditiva.

De esta manera, la armonía popular es llevada a otra forma de pensar y resolver cuando se trata de crear un trabajo complejo de entender, si no se ha pasado por los diferentes procesos y recursos a desarrollar en la improvisación. Baker no trata de mostrar algo nuevo, sino otras formas de experimentar todo lo que un instrumentista conoce durante su años de estudio [pentafónica, intervalos de cuarta, triadas].

Sus trabajos poseen tres etapas: primero, *Jazz Improvisation: A comprehensive method for all music*, un libro de teoría general de armonía popular y formas de estudio como base para cualquier instrumentista que quiera adentrarse al mundo del *jazz* y una introducción al estilo por medio del *blues*, donde lo más importante es el *time feel*; segundo, *Modern Concepts in Jazz Improvisation*, un trabajo de posibilidades sonoras al momento de crear o improvisar a través de la pentafonía, el estudio cuartal, patrones y posibilidades armónicas con escalas paralelas y simétricas; tercero, *Jazz Pedagogy: A comprehensive method of jazz education for teacher and students*, un estudio del arte (música) a través de una escuela de *jazz*. Finalmente, los tres libros tienen una correlación: la parte de la teoría, la

experimentación sonora y finalmente, un desarrollo musical a través de una escuela que la represente.

2.5.4 Jerry Coker

Saxofonista y pedagogo del jazz estadounidense, estudia en la Universidad de Indiana a principios de la década de los cincuenta, pero dejó la escuela para convertirse en miembro de *Wood Herman's Herd*. Grabó bajo su propio nombre a mediados de la década de los cincuenta y como acompañante de Nat Pierce, Dick Collins y Mel Lewis, y una época más tarde tocó junto a Stan Kenton.

Además, se introduce en el mundo de la enseñanza y la composición formando parte de los docentes de la Universidad de Duke, la Universidad de Miami, la Universidad Estatal del Norte de Texas y la Universidad de Tennessee, donde fue profesor de música.

Finalmente, realiza nueve trabajos *Improvising Jazz* (1964), *Patterns for Jazz* (1970), *The Jazz Idiom* (1975), *Listening to Jazz* (1978), *The Complete Method for Improvisation* (1980), *Jerry Coker's Jazz Keyboard* (1984), *The Teaching of Jazz* (1989), *How to Practice Jazz* (1990) y *Elements of the Jazz Language for the Developing Improviser* (1991), como muestra de su desempeño en el educación.

TABLA 13. ELEMENTS OF JAZZ LANGUAGE FOR THE DEVELOPING IMPROVISER/COMPLETE METHOD FOR IMPROVISATION

<i>Elements of jazz language for the developing Improviser</i>		<i>Complete method for improvisation</i>	
Chapter 1	Change running	Chapter 1	Bebop and standard vehicles
Chapter 2	Digital patterns and scalar patterns	Chapter 2	The modal vehicle
Chapter 3	7 - 3 Resolution	Chapter 3	The blues
Chapter 4	3 - b9	Chapter 4	The contemporary vehicle
Chapter 5	Bebop Scale	Chapter 5	The ballad
Chapter 6	Bebop lick	Chapter 6	The free form vehicle
Chapter 7	Harmonic generalization	Appendix A	
Chapter 8	Enclosure	Appendix B	
Chapter 9	Sequence	Appendix C	
Chapter 10	Cesh		
Chapter 11	Quotes		
Chapter 12	"Cry me a river" lick		
Chapter 13	"Gone with note forgotten" lick		
Chapter 14	Other considerations		Linear chromaticism
			Tritone substitution/Altered dominant
			Back door progression as a substitute for V ⁷
			#II ^o 7 a substitute for V ⁷
			Bar line shifts
			Side Slipping/outside playing
			Errors
			Sample analyses of two transcribe solos

Elaboración propia.

Jerry Coker, con el libro *Elements of jazz language for the developing Improviser*, desarrolla un trabajo en base al estudio de los acordes a través de los arpeggios, mostrando una serie de vocabulario de intérpretes representativos del jazz como J.J. Johnson, Freddie Hubbard, Lee Morgan, John Coltrane, Hank Mobley, Michael Brecker, entre otros.

La introducción de los *patternes* para el estudio de las escalas, guía a los alumnos a una nueva forma de entender cada nota inmersa dentro de una escala en un forma; luego, con la introducción al estudio de la resolución del b7 al 3 como en armonía, tradición y la primera aparición del cromatismo con la resolución del b9 a la raíz. La escala *Bebop* aparece en sus tres formas [*bebop mayor*, *bebop dorian* y *bebop mixolydio*], la generación armónica en un $\text{II}^\circ 7 \text{ V}^7 \text{ I}^{-7}$ y la bordadura a una nota del acorde como recursos para el desarrollo de improvisación. La secuencias como desarrollo motivito y el *Contrapuntal Elaboration of Static Harmony (CESH)*²⁷ para dar tensión al solo, utilizando superposición de acordes sobre uno estacionario.

La utilización de melodías conocidas dentro de un solo o *lick* como *Cry me a river* y *Gone with note forgotten* son algunas de las posibilidades que presenta. Finalmente, termina con un capítulo donde muestra algunas posibilidades a tomar en cuenta con respecto a la armonía. La recopilación de este trabajo, inmerso en recursos para el desarrollo de la improvisación, está basado en transcripciones de varios instrumentistas renombrados en el mundo del jazz, debido a que los ejercicios propuestos son en base de su lenguaje.

El *Complete Method for Improvisation* trabaja explícitamente las características que tienen los seis géneros principales que se puede encontrar en el jazz: *Bebop*, *Standard jazz*, *modal*, *blues*, *contemporary jazz*, *ballad* y *free form*. Presenta a cada uno de manera ‘desnuda’ por así describirlo, pero menciona que si uno no conoce lo que está tocando a fondo, nunca podrá entender la esencia en sí del género, una introducción a la composición y en general presenta como se debería estudiar todos los días para crecer como instrumentista. En la introducción del libro habla de muchos factores que se deben tomar en cuenta antes de estudiar y de los errores que no se deben cometer y sobre todo, como hacer el tiempo de estudio más efectivo.

Dos libros totalmente diferentes en esencia, donde el uno muestra a cada estilo y sus características y, el otro, los recursos a desarrollar para mejorar el vocabulario al momento de

²⁷ The esteemed jazz author-educator, Jerry Coker, first used this term. This particular device is widely used in jazz and it can be found in many standard songs and improvised solos. “Static harmony” indicates that a single chord is played in the harmonic background, while “contrapuntal elaboration” refers to the degree of the chord, which is in motion. Coker lists four possible varieties of CESH.

improvisar. Están íntimamente relacionados y uno necesita del otro para poder mejorar, incluso pueden funcionar de manera individual, lo importante son los tópicos que se desea mejorar y el nivel en cual se encuentra cada instrumentista al momento de comenzar a estudiar.

2.5.5 Mark Levine

Pianista, trombonista, compositor y educador. Ha tocado con Dizzy Gillespie, Woody Shaw, Freddie Hubbard, Joe Henderson, Tito Puente, Mongo Santamaría, Cal Tjader, Willie Bobo, Bobby Hutcherson y otros. Se graduó de la Universidad de Boston en 1960 en música y ha sido nominado a un *Grammy* como mejor “Grabación de *Jazz Latino*” en 2003, por su CD *Isla*, con su banda *Mark Levine & The Latin Tinge* y, a un premio *Latin Grammy* en 2010 por su CD *Off & On*, la música de Moacir Santos. Ha realizado tres libros populares: *The Jazz Piano Book*, *The Jazz Theory Book* y *The Drop 2 Book* (Yanow, Mark Levine).

TABLA 14. TEORÍA DEL JAZZ

Teoría del <i>jazz</i>			
Teoría acordes y escalas	Teoría Básica		
	La escala mayor y la progresión II V I		
	Teoría de los acordes/escalas	Armonía de la escala mayor	
		Armonía de la escala menor melódica	
		Armonía de la escala disminuida	
		Armonía de la escala de tonos enteros	
	Como practicar las escalas		
Los acordes de barra			
Improvisación tocando los	De las escalas hasta la música		
	Las escalas <i>bebop</i>		
	Tocando ‘afuera’ de la tonalidad		
	Las escalas pentatónicas		
	Cambios de <i>I got Rhythm</i>		
	¡Practica! ¡Practica! ¡Practica!		
Re armonización	Re armonización básica		
	Re armonización		
	Cambios de Coltrane		
	Tres re armonizaciones	La re armonización de <i>Spring Is Here</i> de John Coltrane	
		La rearmonización de <i>Spring Is Here</i> de Kenny Barron	
La rearmonización de <i>Body And Soul</i> de John Coltrane			
Temas	Forma y composición de la canción		
	Leyendo una parte de la melodía		
	La melodía		
	El repertorio		
Los demás	Salsa y <i>Jazz</i> latino		
	Atando cabos		
	Para escuchar		

Elaboración propia.

Este es un libro que se puede dividir en tres secciones. En primera instancia, en cómo preparar teóricamente a un músico antes de adentrarse a la improvisación por medio de armonía general, junto al conocimiento de escalas, modos, empleo y forma de estudio.

Segundo, el desarrollo de la improvisación utilizando escalas, secuencias, triadas y *lick* empleados en diferentes transcripciones por instrumentistas relevantes en el tema.

Finalmente, el cómo abordar el estudio de la forma de una canción en general y ampliar el repertorio para crecer musicalmente. Un libro muy completo y minucioso que no presenta muchos recursos para el desarrollo de la improvisación, pero sí los principios fundamentales para su crecimientos y desarrollo.

2.6 Análisis de trabajos documentados

Al realizar un análisis general de los trabajo presentados anteriormente por algunos expertos en el tema, se pueden clasificar desde diferentes puntos de vista, de cómo ellos ven la improvisación. Primero, ningún autor menciona, cómo improvisar y qué hacer al momento de encontrarse en esa situación. Segundo, realizan propuestas de ¿qué? se debería hacer para estar mejor preparado. Tercero, proponen recursos para ‘desarrollar’ y ‘elaborar’ un mejor solo. Cuarto, maneras de ¿cómo? darle ‘variedad’ a su creación. Y finalmente, ‘recursos’ para dar respuestas a estas interrogantes mediante la observación directa (experiencia) e indirecta (transcripciones) de cada experto. Como se puede observar en la tabla siguiente:

TABLA 15. RECURSOS DE LA IMPROVISACIÓN

Qué hacer para estar mejor preparado		Recursos a desarrollar para elaborar un solo		Observación directa	Observación indirecta
Teoría	Intervalos	Time feel	Ritmo	Notas de acorde	Lick
	Escalas		Articulación	Tensiones	Análisis de transcripción
	Modos		Dinámicas		
	Acordes	Ritmo	Sincopa	Escalas	
	Arpeggios		Densidad rítmica	Arpeggios	
	Nomenclatura		Densidad Melódica	Patrones	
Armonía	Dominantes	Pacing		Resolución 7-3	
	Dominantes Secundarios	Desarrollo motivico		Resolución 3 b ⁹	
	Sustituto tritonal	Guide tones		Aproximación cromática	
	Escalas simétricas	Cadencia II ⁻⁷ V ⁷ I y II ^{o7} V ⁷ I		Voice leading	
	Análisis armónico				
Entrenamiento Auditivo		Pentafónica	Escala mayor		
Jazz	Historia		Escala menor		
	Discografía		Modos		
	Organología		Escala simétrica		
	Repertorio		Escala Bebop		
	Instrumento	Escalas	Mayor		
Modos		Menor			
Arpeggios (triadas–tetracordios)		Disminuida			
Intervalos		Aumentada			
			Combinada		

	Escalas simétricas
--	--------------------

Arpeggios	melódico
	Escalas
	Arpeggios
	Pentafónico
	Triadas paralelas
Transcribir	

Elaboración propia.

Como se puede observar en la tabla, cuatro son los pilares que se manejan:

Primero, todos los tópicos que el alumno debe conocer para poder empezar con el estudio de la improvisación en el saxofón. Esto se desglosa en cuatro unidades teórico-prácticas. Un conocimiento de conceptos teórico-prácticos en el instrumento en intervalos, escalas, modos, arpeggios y nomenclatura usada para la descripción de la misma. Armonía popular en conceptos teórico-prácticos de dominantes, dominantes secundarios, escalas simétricas y análisis armónico. Finalmente, historia, discografía y repertorio que involucre al estilo musical a estudiar en este caso el *jazz*.

Segundo, los diferentes recursos que el alumno puede emplear al momento de tocar, desarrolladas por los diferentes autores, en sus libros. Por un lado, el desarrollo del *time feel* al momento de tocar una nota o una frase en el instrumento con énfasis en el ritmo, articulación y dinámica. Se debe considerar que esta es una herramienta que se estudia en base a la imitación directa o indirecta de la ejecución del instrumento.

Por otra parte, el ritmo que conlleva una parte teórica-práctica en ejecución con la densidad rítmica y melódica sobre una melodía. El estudio del *paicing* sobre una forma, el desarrollo motivico y al mismo tiempo la línea de *guide tones* para terminar con el estudio del II V I, como una de las cadencias típicas de la música popular, en este caso del *jazz*. Todos los temas mencionados fueron expuestos y desglosados en el análisis bibliográfico antes mencionado, en esta sección solo se está haciendo una sistematización del mismo.

Tercero, la observación directa adquirida por los autores, en su vida como instrumentista y expresado en sus trabajos; se describe todo el análisis musical realizado de manera armónica y experimental expresado a través de sus solos, que es el pilar principal en el desarrollo de la improvisación. La utilización de notas del acorde, tensiones permitidas y escalas que se pueden utilizar sobre ciertas calidad de acorde como Dominante, Mayor con séptima, menor con séptima y semidisminuido por mencionar algunos.

En otras palabras, se hace referencia a las notas pilares de una acorde (raíz, tercera, quinta y séptima) y a sus tensiones permitidas (novena, oncenava y tresena) que siempre van a sonar

de una manera consonante sobre una calidad de acorde dependiendo de su estructura (dominante, mayor con séptima, menor con séptima y semidisminuido), sin dejar de lado a escalas y modos que pueden ser superpuestos sobre las diferentes calidad encontradas en la forma de un tema y la ejecución de arpeggios de manera funcional sobre un acorde, patrones melódicos²⁸ (Rosset, J., 2013), aproximaciones cromáticas²⁹ (Castillo, J., 2009) y diferentes resoluciones al momento de describir la armonía. Finalmente, se trata el trabajo de *voice leading* desde un punto de vista melódico como se lo describe en la página 58.

Cuarto, la observación indirecta expuesta por los autores como resultado de la imitación y transcripción de otros trabajos, al mismo tiempo se debe considerar el análisis realizado por los mismo para la exposición de este material. El material didáctico extraído de transcripciones, es conocido como *lick* dentro de la escuela de *jazz* (Dziuba, 2013, pág. 22).

Un estudio de *link* sobre una cadencia o acorde, es la última parte donde se describe el trabajo de la improvisación, a través de la imitación y el empleo de estas líneas melódicas sobre una forma musical, sin obviar el análisis musical de transcripciones para conocer el empleo de *guide tone* sobre una calidad de acorde esperado y así proponer ejercicios en base a esto.

De esta manera, al observar el análisis se puede entender qué aspectos pueden ser desarrollados en la guía didáctica en el lenguaje improvisatorio y qué se debe analizar en las transcripciones de Stitt para la obtención del material didáctico. Por un lado, considerando en primera instancia, criterios de selección para el desarrollo de la guía y segundo, elementos del lenguaje musical de Stitt que se puedan analizar en la transcripción y puedan ser empleados como material didáctico.

2.7 Criterios de selección

Para la presente investigación se toman en cuenta cuatro criterios de selección.

1. Qué herramientas contribuyen al desarrollo del lenguaje improvisatorio.

²⁸ Patrones melódicos, utilización de pequeños fragmentos musicales que ya hemos oído otras veces y que, por lo tanto, podemos prever cómo evolucionarán. Se puede describir que el patrón melódico es un *riff*. Entendemos por *riff* a las melodías cortas, que se repiten normalmente cada ocho, cuatro o dos compases y que es fácil de reconocer. Estas melodías pueden ser idénticas una y otra vez dependiendo del acorde a desarrollar.

²⁹ Aproximaciones cromáticas, en improvisación es como uno llega a las notas del acorde o a alguna tensión que se quiere resaltar, por medio de notas de paso, bordados melódicos y apoyaturas ascendentes y descendentes. Descrito de otra manera son resoluciones por medio tono a las notas del acorde o tensiones esperadas.

2. Qué lenguaje musical de Sonny Stitt se puede extraer del análisis de las transcripciones.
3. Qué material didáctico de Sonny Stitt se puede desarrollar a través de las diferentes herramientas expuestas en una guía didáctica.
4. Qué resultados se esperan con el estudio de la guía didáctica.

Por consiguiente, en primera instancia se quiere desarrollar parte de la *performance* de un alumno de saxofón en el ámbito de la improvisación, y no por el contrario, una preparación para el mismo. De esta manera, se descarta el material de estudio que conlleva lo que se necesita para estar preparado y por consiguiente, el conocimiento técnico en ejecución de escalas, modos y arpeggios. Finalmente, todo el material que conlleva un conocimiento de improvisación (en este caso serían herramientas para personas que comenzaron con el estudio de improvisar). A continuación, lo sombreado en plomo es lo descartado.

TABLA 16. CRITERIOS DE SELECCIÓN

Qué hacer para estar mejor preparado		Recursos a desarrollar para elaborar un solo		Observación directa	Observación indirecta
Teoría	Intervalos	Time feel	Ritmo	Notas de acorde	Lick
	Escalas		Articulación	Tensiones	Análisis de transcripción
	Modos		Dinámicas	Escalas	
	Acordes	Ritmo	Sincopa	Arpeggios	
	Arpegios		Densidad Rítmica	Patrones	
	Nomenclatura		Densidad Melódica	Resolución 7-3	
Armonía	Dominantes	Pacing		Resolución 3 b ⁹	
	Dominantes Secundarios	Desarrollo motivico		Aproximación cromática	
	Sustituto tritonal	Guide tones		Voice leading	
	Escalas simétricas	Cadencia II ⁻⁷ V ⁷ I y II ^{o7} V ⁷ I			
	Análisis armónico	Pentafónica	Escala mayor		
Entrenamiento Auditivo			Escala menor		
Jazz	Historia		Modos		
	Discografía		Escala simétrica		
	Organología		Escala Bebop		
	Repertorio		Mayor		
Instrumento	Escalas	Triadas paralelas	Menor		
	Modos		Disminuida		
	Arpegios (triadas–tetracordios)		Aumentada		
	Intervalos		Combinada		
	Escalas simétricas		melódico		
		Arpegios	Escalas		
			Arpegios		
			Pentafónico		
		Triadas paralelas			
		Transcribir			

Elaboración propia.

A continuación, pensado en el material que no se puede extraer por definición de las transcripciones de Sonny Stitt, debido a que es el principal recurso para el desarrollo del material didáctico de la guía, queda fuera toda la historia del *jazz*, discografía, organología y repertorio.

Por otro lado, el estudio de triadas paralelas, que conlleva la utilización de triadas sobre diferentes calidades de acorde, el *paicing* debido a la naturaleza del espacio al momento de improvisar y sobretodo, que esto no es un material melódico sino un mapa de desarrollo melódico. Para terminar, el estudio de arpeggios sobre una escala utilizando triadas paralelas y pentafonía, considerando que en una transcripción no se enseña a usar, sino se observa la implementación de la misma. Como se puede ver, lo sombreado de azul es lo que está siendo descartado en la tabla 16.

De esta manera, puede darse respuesta al tercer criterio de selección, donde ya se puede observar todo lo que realmente es posible desarrollar dentro de la guía y todo el lenguaje musical de Sonny Stitt a encontrar al momento de analizar la transcripción.

TABLA 17. DESARROLLO DE LA GUÍA DIDÁCTICA

Herramientas a desarrollar en la guía didáctica	Lenguaje musical de Sonny Stitt expuesto en la transcripción
Time feel	Ritmo
	Articulación
	Sincopa
Ritmo	Densidad Rítmica
	Densidad Melódica
<i>Guide tones</i>	
Cadencia $II^{-7} V^7 I$ y $II^{o7} V^7 I$	
	Notas de acorde
	Tensiones
	Patrones
	Resolución 7-3
	Resolución 3 b ⁹
	Aproximación cromática
	<i>Voice leading</i>
	<i>Lick</i>
	Análisis de transcripción

Elaboración propia.

Finalmente, con el cuarto criterio de selección se pudo interpolar la información, para que sea desarrollada de una manera más orgánica. Por consiguiente, lo que se espera con el desarrollo de la guía didáctica es que el alumno pueda desarrollar su lenguaje improvisatorio con material didáctico de Sonny Stitt extraído del análisis de sus transcripciones.

De esta manera, se pueden reagrupar algunos temas en unidades más concretas, que contribuyan a un estudio holístico de la improvisación. Primero, tomando en cuenta, que algunos elementos del análisis musical pueden formar parte de las herramientas de estudio; los *lick* se pueden considerar parte del desarrollo del *time feel* y al mismo tiempo, de las cadencias II V I. Por otro lado, los patrones forman parte del estudio del *time feel*, el ritmo y al mismo tiempo del II V I por la naturaleza propia del patrón que puede ser rítmico como melódico.

A continuación, se debe partir de la interrogante, si el *voice leading* abarca a los *guide tone* o viceversa; partiendo de la definición antes mencionada, la línea de *guide tone* forma parte de un *voice leading*, por consiguiente, se puede describir una herramienta adicional. Así es posible determinar dentro del *voice leading*, notas del acorde, tensiones, aproximaciones cromáticas, resoluciones y líneas de *guide tone*.

Finalmente, la cadencia II V I como parte primordial de la estructura de una canción y del estudio del *jazz*, abarca los *linky* los diferentes tipos de resolución a encontrar. Consecuentemente, se pueden describir a continuación, las diferentes herramientas a desarrollar en la presente guía didáctica y al mismo tiempo, todo el material didáctico que se necesita obtener para el desarrollo de las transcripciones de Sonny Stitt.

TABLA 18. HERRAMIENTAS DE LA IMPROVISACIÓN

Herramientas	Lenguaje musical de Sonny Stitt
<i>Time feel</i>	Ritmo
	Articulación
	Patrones
	<i>Lick</i>
Ritmo	Sincopa
	Densidad rítmica
	Densidad melódica
	Patrones
<i>Voice leading</i>	Notas de acorde
	Tensiones
	Aproximación cromática
	Resolución 7-3
Cadencia II ⁻⁷ V ⁷ I ^{maj7} y II ^{o7} V ⁷ I ⁻⁷	Resolución 3 b ⁹
	<i>Guide tones</i>
	<i>Lick</i>
	Resolución 7-3
	Resolución 3 b ⁹

Elaboración propia.

Los recursos a desarrollar, según la interpolación de información expuesta en la tabla 18, con respecto a los recursos a desarrollar en la guía didáctica son: el *time feel*, el ritmo, *voice leading* y la cadencia $\text{II}^{-7} \text{V}^7 \text{I}^{\text{maj}7}$ y $\text{II}^{o7} \text{V}^7 \text{I}^{-7}$.

2.8 Población

Al realizar el análisis de los trabajos existentes que abordan el desarrollo de la improvisación, se puede mencionar que la investigación está direccionada a estudiantes universitarios de saxofón que cursan el quinto y sexto semestres de estudio. Esto se puede ver reflejado por los diferentes prerrequisitos que un alumno de saxofón debe tener antes de comenzar con el estudio de la improvisación, como se ha observado en el análisis del material bibliográfico.

Al hacer un bajaje en las mallas curriculares de los planes de estudio ofertados en Ecuador, sobre los contenido relacionados con en el desarrollo de la improvisación, se encuentra la Escuela de música de la Universidad San Francisco de Quito y la Escuela de música de la Universidad de Las Américas. Por un lado, en la Universidad San Francisco de Quito, con su escuela de música COM (USFQ *College of Music*), se observa claramente que el alumno debe aprobar los cuatro niveles de armonía, entrenamiento auditivo y el quinto semestre de intrumento antes de tomar la clases de improvisación. A continuación, se expone la malla curricular donde se observa todo lo que debe conocer antes de tomar la clase.

FIGURA 5. MALLA CURRICULAR UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO COM

PRIMER AÑO					
COD	PRIMER SEMESTRE	CRÉDITOS	COD	SEGUNDO SEMESTRE	CRÉDITOS
ARL 1001	CG - Autoconocimiento	3	ARL 1002	CG - Cosmos	3
TIC 1001	CG - Herramientas de Oficina	3	MUS 1120	Armonía Tonal y Comp. 1 +Lab	3
ESP 1001	CG - Escritura Académica	3	MUS 1820	Entrenamiento Auditivo 1 +Lab	3
MUS 1500	Intro. Tecnología Música +Lab	3	MUS 1111	Armonía 2 +Lab	3
MUS 1110	Aplicación Musical Teoría +Lab	4	MUS	Clases Privadas 2 +Lab	2
MUS	Clases Privadas 1 +Lab	2	MUS	Ensamblés 1	2
ESL 0001	Inglés Nivel 1	0	MUS 1810	Teclado Básico 1	2
			ESL 0002	Inglés Nivel 2	0
			ESL 0003	Inglés Nivel 3	0
	TOTAL	18		TOTAL	18
SEGUNDO AÑO					
COD	TERCER SEMESTRE	CRÉDITOS	COD	CUARTO SEMESTRE	CRÉDITOS
ARL 2001	CG - Ser y Cosmos	3	MUS 1600	Generalidades Industria Música	2
MUS 2121	Armonía Tonal y Comp. 2 +Lab	3	MUS 2122	El Arte del Contrapunto	3
MUS 2821	Entrenamiento Auditivo 2 +Lab	3	MUS 2130	Arreglos 1 +Lab	3
MUS 2112	Armonía 3 +Lab	3	MUS 2822	Entrenamiento Auditivo 3 +Lab	3
MUS	Clases Privadas 3 +Lab	2	MUS 2113	Armonía 4 +Lab	3
MUS	Ensamblés 2	2	MUS	Clases Privadas 4 +Lab	2
MUS 2811	Teclado Básico 2	2	MUS	Ensamblés 3	2
ESL 0004	Inglés Nivel 4	0	ESL 0006	Inglés Nivel 6	0
ESL 0005	Inglés Nivel 5	0	MUS 0001	Coloquios	0
	TOTAL	18		TOTAL	18
TERCER AÑO					
COD	QUINTO SEMESTRE	CRÉDITOS	COD	SEXTO SEMESTRE	CRÉDITOS
ADM 3002	CG - Emprendimiento	3	ENG 1001E	CG - Writing and Rhetoric	3
MAT 1001	CG - Matemáticas Cotidianas	3	CCSS 2000	CG - Ciencias Sociales 2000	3
MUS 2100	CG - Historia de la Música	3	ECN 1001	CG - Introducción a la Economía	3
MUS 3131	Arreglos 2	2	MUS 3830	Improvisación 1	2
MUS 3823	Entrenamiento Auditivo 4 +Lab	3	MUS 4800	Dirección Orquestal	3
MUS	Clases Privadas 5 +Lab	2	MUS	Clases Privadas 6 +Lab	2
MUS	Ensamblés 4	2	MUS	Ensamblés 5	2
GST 0010	Cultura Gastronómica	0	DEP 0010	Deportes	0
	Educación Complementaria Opcional (ver hoja al reverso)	0	MUS 4000	Práctica Preprofesional PASEM	0
	TOTAL	18		TOTAL	18
CUARTO AÑO					
COD	SÉPTIMO SEMESTRE	CRÉDITOS	COD	OCTAVO SEMESTRE	CRÉDITOS
ELECTIVA	CG - Electiva 1/2	3	ELECTIVA	CG - Electiva 2/2	3
LIT/FIL	CG - Humanidades	3	CIENCIAS	CG - Ciencias	3
CCSS 3000	CG - Ciencias Sociales 3000	3	MUS	Clases Privadas 8 +Lab	2
MUS 3831	Improvisación 2	2	MUS	Ensamblés 7	2
MUS 3020E	The Evolution of Jazz	3	PREP TIT	Preparación Opción Titulación	3
MUS	Clases Privadas 7 +Lab	2	DES TIT	Desarrollo Opción Titulación	3
MUS	Ensamblés 6	2		Educación Complementaria Opcional (ver hoja al reverso)	0
PRC 2000	Aprendizaje y Servicio PASEC	0		Educación Complementaria Opcional (ver hoja al reverso)	0
	Educación Complementaria Opcional (ver hoja al reverso)	0		TOTAL	16
	TOTAL	18			

Elaborado por: COM, Universidad San Francisco de Quito

Por otro lado, en la Escuela de música de la Universidad de Las Américas (UDLA), se observa en la malla curricular que el alumno debe haber aprobado los cuatro niveles de armonía, entrenamiento auditivo e instrumento, antes de poder cursar la clase de improvisación musical. Esto se debe a que el estudiante debe conocer en principio, conceptos teórico-prácticos que faciliten su proceso de enseñanza-aprendizaje en el desarrollo del lenguaje improvisatorio. A continuación, se puede observar la malla curricular de la Escuela de música de la Universidad de las Américas.

FIGURA 6. MALLA CURRICULAR DE LA ESCUELA DE MÚSICA UDLA

UNIDAD DE FORMACIÓN BÁSICA			UNIDAD DE FORMACIÓN PROFESIONAL			UNIDAD DE TITULACIÓN	
Período 1	Período 2	Período 3	Período 4	Período 5	Período 6	Período 7	Período 8
INSTRUMENTO I	INSTRUMENTO II	INSTRUMENTO III	INSTRUMENTO IV	INSTRUMENTO V	INSTRUMENTO VI	ECONOMÍA DE LAS INDUSTRIAS CREATIVAS	ITINERARIO BVO
ARMONÍA I	ARMONÍA II	ARMONÍA III	ARMONÍA IV	IMPROVISACIÓN	SONGWRITING	ITINERARIO 7MO	ITINERARIO BVO
ENTRENAMIENTO AUDITIVO I	ENTRENAMIENTO AUDITIVO II	ENTRENAMIENTO AUDITIVO III	ENTRENAMIENTO AUDITIVO IV	ENSAMBLE D	COMPOSICIÓN Y ARREGLOS	ITINERARIO 7MO	PRÁCTICAS PRE-PROFESIONALES
LENGUAJE	ENSAMBLE A	ENSAMBLE B	ENSAMBLE C	PRODUCCIÓN MUSICAL I	ANATOMÍA DE LA INDUSTRIA MUSICAL	ITINERARIO 7MO	ARTEMPRENDIMIENTO
LENGUAJE DIGITAL	INVESTIGACIÓN Y TEXTOS ACADÉMICOS	LENGUAJE CUANTITATIVO	CIENCIA, ENTORNO Y EL SER HUMANO	CIUDADANÍA, CULTURA E HISTORIA	PRODUCCIÓN MUSICAL II	PRODUCCIÓN MUSICAL III	REDACCIÓN ACADÉMICA
INGLÉS INTERMEDIO I	INGLÉS INTERMEDIO II	INGLÉS AVANZADO I	INGLÉS AVANZADO II	ECONOMÍA, ETHOS Y SOCIEDAD	ENSAMBLE E	INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA (METODOLOGÍA DE TITULACIÓN)	TITULACIÓN
				HISTORIA DE LA MÚSICA I	EXPERIENCIA UDLA	HISTORIA DE LA MÚSICA II	

Elaborado por: Escuela de música, Universidad de las Américas

Como se observa, el estudiante de saxofón que desee implementar la presente guía didáctica, debe poseer conocimientos técnicos en el instrumento en cuanto a contenido en escalas (mayor, menores, arpeggios y modos), arpeggios (mayor, menor, disminuido y aumentado) y estudios generales de cuatriadas y terceras diatónicas. Además, conocimientos de armonía popular en cuanto a temas relacionados a dominante principal, secundario, sustituto tritonal, generalización, rearmonización, súper estructura y análisis armónico (para la utilización de escalas y modos sobre una forma). Finalmente, entrenamiento auditivo para escuchar el bajo y reconocimiento de calidades sonoras a manera de escala y acordes (mayor y relativas menores).

De esta manera, la población es muy limitada para acceder a la información debido a que debe cumplir como mínimo dos requisitos: la ejecución y manejo del instrumento a un nivel medio con conocimientos en escalas, arpeggios y acordes de manera práctica. Por otro lado, formación en armonía popular, incluso esto se puede observar en los trabajos realizados por los expertos en la sección anterior. Escuelas y expertos abordan la improvisación como un complemento de la *performace* del instrumento y no como un trabajo paralelo para alumnos que están aprendiendo a tocar.

Finalmente, hay que entender, que improvisar lo puede hacer cualquier alumno de saxofón que esté en cualquier etapa de su desarrollo instrumental, pero el presente trabajo está enfocado en estudiantes universitarios de quinto o sexto semestre, que deseen amplexar y desarrollar el lenguaje de la improvisación como un complemento a su *performance*, a través del lenguaje musical del saxofonista Sonny Stitt.

2.9 Muestra

En este caso, el material didáctico que sirve como muestra para el desarrollo de los ejemplos a emplear en los recursos de la guía didáctica están dados a través del lenguaje musical de Sonny Stitt, expresados en sus transcripciones. Por esta razón, se deben considerar transcripciones relevantes dentro de su vida profesional que contribuyan de una manera clara al proceso de enseñanza-aprendizaje de los estudiantes de saxofón. Finalmente, la utilización de formas de repertorio popular dentro del *jazz* como *blues*, *rhythm changes*, *jazz standards*, *coltrane changes* y *jazz ballads* para la aplicación de los ejercicios desarrollados en la guía didáctica.

Se debe entender, que la aplicación de los diferentes recursos a desarrollar en la guía didáctica deben ser utilizados en las formas tradicionales del *jazz*, como una manera de correlacionar la melodía con la armonía al momento de improvisar y hacer un trabajo holístico en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Con lo mencionado anteriormente, se puede realizar una valoración de qué temas ejecutados dentro de la vida musical de Sonny Stitt son los más representativos, relevantes y contribuyen con la muestra adecuada, en la elaboración de los recursos expuestos en la presente guía didáctica.

El primer tema considerado como muestra, dentro del lenguaje musical de Sonny Stitt para la presente investigación es *The Eternal Triangle*, debido a que es un *rhythm change* en B^b del álbum *Sonny Side Up* escrito por Sonny Stitt en 1957, considerado el mejor álbum de *jazz sesión*, donde grabaron veinte coros de solos sin cortes e interacciones entre Sonny Rollins (saxo tenor) y Sonny Stitt (Saxo tenor) con *fours* y *eighties* basados en los modelos de Robert Hodson y Garrett Michaelson. Se incluyen, desarrollos motivicos realizados dentro y fuera de la armonía (forma parte del disco el trompetista Dizzy Gillespie).

Por un lado, su forma contribuye al desarrollo del $II^{-7} V^7 I^{maj7}$ expuesto como recurso en la guía didáctica. Por otro lado, fue utilizado por Gary Campbell en su libro para el estudio

del *rhythm change*, y la cantidad de material melódico expuesto para el desarrollo del *time feel* (McClimmon, M. 2016).

El segundo tema, *Alone Together*, un *jazz standards* que se toca como repertorio primordial en la escuela de *jazz*, del disco *New Your Jazz The Sonny Stitt Quartet*, grabado en 1953, por un saxofón consumado por una necesidad de completitud y perfección, donde ejecuta varios estribillos completos con principio, desarrollo y final, emocionalmente satisfactorios uno tras otro. Un trabajo de esta magnitud se puede escuchar en *Alone Together* (Chell, 2006); un tema que regala todo el *time feel*, ritmo y melodías necesarias a ser expresadas en los recursos de la guía didáctica.

Finalmente, *All of me*, un *jazz standards* que se toca como repertorio primordial en la escuela de *jazz*, parte del disco *Sonny Stitt with Jack McDuff y Stitt Meets Brother Jack*, grabado en 1962 en el estudio de *Van Gelder Studio, Englewood Cliff*, New Jersey. Un tema de 32 compases con estructura AABA. Uno de los discos más escuchados dentro de la escuela de *jazz*, según el *The York Time* en su artículo “*Sonny Stitt, Saxophonist, Is Dead; Style Likened To Charlie Parker's*”, elaborado por John Wilson en 1982. Dentro de su desarrollo improvisatorio se puede encontrar súper estructuras y cadencias II V I.

2.10 Análisis del lenguaje musical de Sonny Stitt

Antes de comenzar con el análisis de las transcripciones de *Sonny Stitt*, se debe entender, que en la presente sección se expondrá todo el material presente en las transcripciones, para luego ser expuesto en el desarrollo de las diferentes herramientas de la guía didáctica.

En primera instancia, se seleccionan las transcripciones de tres temas propuestos en la muestra *The Eternal Triangle*, *Alone Together* y *All of me* como material didáctico para el desarrollo de recursos improvisatorios. El análisis se realiza desde dos enfoques: una parte tangible y otra ‘no’.

Primeramente, se analiza todo lo que se puede ver en la partitura a través de un análisis estilístico, formal y amónico de acuerdo con las necesidades que se presenten en la elaboración de los recursos. Y en un segundo plano, todo lo que involucra elementos del cognitivismo, para tratar de observar el carácter melódico de las transcripciones desde un punto de vista narrativo, considerando un estudio, desde la experiencia temporal del oyente y la interpretación, determinando por elementos estructurales y la funcionalidad de los mismos como la cadencia.

El análisis estilístico conlleva la parte melódica, donde se observa el movimiento de voces alrededor de la armonía y su desempeño funcional sobre cada acorde. Un análisis de forma, para observar la estructura interna del tema y las partes que la conforman, y un análisis armónico que muestra la funcionabilidad que tienen los acordes con respecto a la tonalidad o modalidad presentes en el tema. Hay que tomar en cuenta, que todo estos conceptos son aplicados en función de las necesidades de los recursos a desarrollar en la elaboración de la guía didáctica.

En una segunda parte, los elementos que involucran el cognitivismo, que analiza la dimensión temporal en relación a escuchar *vs* escuchamos dentro de una forma; una dimensión actoral que involucra a las figuras melódicas o motivos melódicos como actores dentro de una forma.

Finalmente, un análisis del carácter melódico dentro de una transcripción desde un punto de vista narrativo, a través de las cadencias expuestas en las formas de los temas desde la experiencia temporal del oyente y la interpretación, hasta los elementos estructurales y la funcionalidad de dichos elementos.

A continuación se realiza un análisis de las transcripciones en función a los recursos a elaborar en la presente guía didáctica, como desarrollo de la improvisación en el saxofón. Se debe tomar en cuenta que en la presente parte se realizara un análisis detallado de cada herramienta donde se expondra todo el lenguaje musical de Sonny Stitt expuesto en la transcripciones para luego ser utilizado como material didáctico.

2.10.1 *Time feel*

Para desarrollar un análisis objetivo de cada herramienta dentro de las transcripciones a desarrollar en la guía didáctica, primero debemos entender a qué nos referimos con cada termino.

La definición del presente término conlleva muchas preguntas e interrogantes que se tratan de resolver a continuación. La traducción de la palabra *time feel* se refiere a la ‘sensación de tiempo’ en la ejecución de una melodía o el propio lenguaje musical de un saxofonista, en este caso según el *On Music Dictionary*.

Por una parte, el *Diccionario de música de Oxford*, se refiere a la cualidad emocional del ritmo, donde se trata de hacer de la ejecución, una forma de transmisión musical. Por otro

lado, al *time feel* también se le denomina *Groove*³⁰. El definir este concepto es complicado, pero describirlo permite entenderlo (Hernández, 2015).

Artistas como Bach, Chopin, Mozart y bandas como los *Beatles*, *Earth wind and fire*, por mencionar algunos, poseen un estilo único de tocar que se denomina *time feel*. En realidad, el *time feel* no solo se puede observar en un instrumentista o una banda, sino dentro de los diferentes géneros musicales que existen, pues eso marca la diferencia entre uno y otro.

El *funk*, *jazz* y *rock* poseen cualidades o articulaciones que describen su *time feel* y, en sí, engloban su forma de ejecutar e indican cómo debe sonar. Entonces, si alguna vez se ha preguntado, qué es lo que marca la diferencia entre una banda y otra, o qué hace que recuerde más a una que a otra, o simplemente porque unas bandas o instrumentistas son referentes en el mundo, hay que señalar que esto lo describe el *time feel* (Hernández, 2015).

Entonces, el *time feel* consiste en describir las cualidades de un género o artista por medio de la sensación del tiempo, al momento de ejecutar y transmitir una melodía o combinación de sonidos a un público en general.

Hay que entender que el *time feel* es algo que se adquiere y se perfecciona con el pasar de los años y para su desarrollo se pretende trabajar en diferentes recursos que contribuyan en su proceso a través de las melodías expuestas por Sonny Stitt en sus tres transcripciones, para el análisis y obtención del material didáctico (Hernández, 2015).

Primero, se realiza un análisis melódico armónico sobre una progresión II V I, que describe una pregunta, un desarrollo y una respuesta melódica que funciona independiente de la ejecución de la armonía, pero al momento de ejecutarla se siente esta sensación melódica de resolución. Segundo, estas frases serán el punto de partida para el desarrollo del *time feel* a través del lenguaje musical de Sonny Stitt. Con el fin de hacer de las frases un trabajo eficiente, solo se toman tres frases de cada transcripción que cumplen con los siguientes criterios de selección que contribuyan al desarrollo del *time*.

- Frases melódicas donde se exprese un desarrollo armónico a través de las notas.
- Melodías conformadas por dos semifrases que se pueda definir como motivo.
- Ejecución secuencial de corcheas o semicorcheas que permitan el desarrollo del *time feel*.

³⁰ *Groove*, hace referencia al sonido, la articulación y la interpretación como resultado de las diferentes variantes al momento de la ejecución. Radosta, D. (2015) ¿Qué es el Groove? Concepto y objeto. *Evolution*. Buenos Aires: Argentina.

ILUSTRACIÓN 1. DESARROLLO DEL TIME FEEL

1) 
All of me - Sonny Stitt

2) 
The Eternal Triangle - Sonny Stitt

3) 
Alone Together - Sonny Stitt

4) 
Alone Together - Sonny Stitt


5) 
Alone Together - Sonny Stitt


6) 
The Eternal Triangle - Sonny Stitt


7) 
The Eternal Triangle - Sonny Stitt

8) 
Alone Together - Sonny Stitt

9) 
Alone Together - Sonny Stitt

7) 
The Eternal Triangle - Sonny Stitt

8) 
The Eternal Triangle - Sonny Stitt

9) 
Alone Together - Sonny Stitt

Elaboración propia.

Las frases seleccionadas, no solo muestran el criterio de selección, sino también líneas verticales que representan el *jazz* dentro del estilo. Sin dejar de lado, la utilización de tensiones, notas de paso, cromatismos, escala *be bop* por mencionar algunas características del *jazz* que permitan desarrollar el estudio del *time feel* como lo menciona el Dr. José María Peñalver en la revista *Sonograma Magazine* en su artículo “Análisis y revisión estética de los estilos en el *jazz*”. (núm. 039, junio 2018)









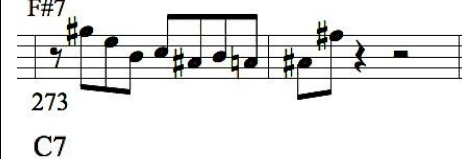

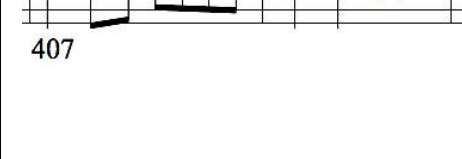
2.10.2 Ritmo

En este apartado se hace referencia a los patrones rítmicos/melódicos que se exponen en la transcripción de Sonny Stitt junto a sus desplazamientos, utilizados en diferentes partes dentro de la forma; la imitación de pequeños fragmentos que contribuyan al desarrollo del lenguaje y la dicción propuesta por el artista Sonny Stitt. Como se mencionó anteriormente, si un solo está realizado en base al ritmo, siempre sonará bien. Por este motivo, se realiza un análisis de los ritmos que más emplea Sonny Stitt al momento de improvisar, en un inciso, un compás y dos compases (Pérez, 2013, pág. 104).

La importancia del ritmo dentro de la improvisación conlleva primero que está inmerso en la construcción de cualquier frase melódica, los diferentes tipos de combinaciones rítmicas permiten diferentes sensaciones auditivas al momento de combinarlas con las notas. (Peñalver, 2017, pág. 2-30)

En la transcripción *The eternal triangle* se observan en primera instancia la utilización de la corchea como pilar fundamental del ritmo como si fuera un inciso melódico. En segunda instancia, la utilización del tresillo combinado con corcheas, junto con el seisillo y el tresillo de negra como una figura musical. Por otro lado, se observa las diferentes tipos de combinaciones metricas que realiza sobre un compás. Y finalmente, las diferentes combinaciones rítmicas qué puede realizar sobre dos compases.

FIGURA 7. FRAGMENTOS RÍTMICO MELÓDICOS – THE ETERNAL TRIANGLE

Incisos	Motivos rítmicos (un compas)	Motivos rítmicos (dos compases)
<p>D-7</p>  <p>166</p> <p>C</p>  <p>207</p> <p>D-7</p>  <p>170</p> <p>D-7</p>  <p>250</p>	<p>F7</p>  <p>276</p> <p>E7</p>  <p>213</p> <p>D-7 G7</p>  <p>326</p> <p>E7</p>  <p>341</p>	<p>F#7</p>  <p>273</p> <p>C7</p>  <p>385</p> <p>D7 Db7</p>  <p>407</p>

Elaboración propia.

En la transcripción *Alone together* se observan algunas confiuguraciones que hacen falta.

FIGURA 8. FRAGMENTOS RÍTMICO MELÓDICOS – ALONE TOGETHER

G-7



10

Elaboración propia.

Finalmente, All of me aparecen combinaciones que no se observan en ninguna de las otras dos transcripciones, se debe tomar en cuenta que muchas de estas combinaciones están presentes en la primera transcripción por naturaleza propia y extensión de la misma.







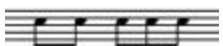



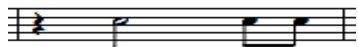

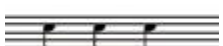
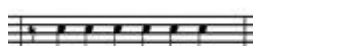


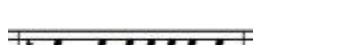
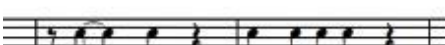


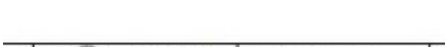















FIGURA 9. FRAGMENTOS RÍTMICO MELÓDICOS – ALL OF ME



Elaboración propia.

Como se puede observar más adelante, las melodías extraídas están expresadas en ritmos presentes en las tres transcripciones propuestas anteriormente que se pueden encontrar en los anexos.

ILUSTRACIÓN 2. FIGURAS RÍTMICAS EXTRAÍDAS DEL LENGUAJE MUSICAL DE SONNY STITT


Incisos ³¹	Motivos (un compás)	Motivos (dos compás)
		
		
		
		
		
		
		
		
		
		
		
		

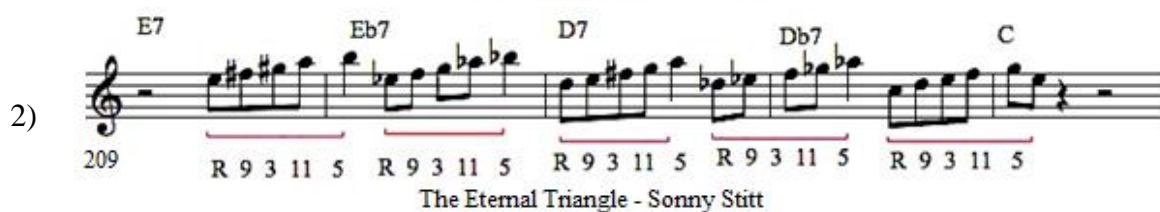
Elaboración propia.

³¹ Inciso musical: la parte más pequeña de una composición que incluso puede llegar a ser un motivo.

Por otra parte, la aparición de algunos desplazamiento melódicos en las transcripciones realizadas, como parte de su lenguaje, es algo más que se puede desarrollar dentro del recurso del ritmo.

ILUSTRACIÓN 3. DESPLAZAMIENTO MELÓDICO

1) 
213 R b7 7 13 5 R b7 7 13 5 R b7 7 13 5 11 3 9 R R b7 7 13 5 11 3 9 R
The Eternal Triangle - Sonny Stitt

2) 
209 R 9 3 11 5 R 9 3 11 5 R 9 3 11 5 R 9 3 11 5 R 9 3 11 5
The Eternal Triangle - Sonny Stitt

Elaboración propia.

Todo el material expuesto rítmicamente será desarrollado en la guía didáctica con ejercicios que contribuyan en el alumno en el estudio de la improvisación con material didáctico de Sonny Stitt analizado en sus transcripciones. Por otro lado, se debe tomar en cuenta que este material es la base fundamental para su desarrollo.

2.10.3 Voice leading

El *voice leading* es el movimiento de voces que existe entre los acordes para poder describir la armonía de una manera eficiente, sin realizar tantos saltos; este concepto se aplica al acompañamiento, pero en este caso se hace referencia a las notas que Sonny Stitt utiliza para realizar su descripción de la armonía de una manera clara y fluida; la utilización del *voice leading* es una manera de conectar las notas entre los acorde de la manera más cercana posible (Harmony, 2014, pág. 1-4).

Se realizó una tabla con las diferentes formas con las cuales Sonny Stitt aplica el *voice leading* en su lenguaje musical (recordando la defición expuesta en la página 80 párrafo 2). Para este proceso se efectuó un análisis de la función que cada nota tiene sobre los acordes expuestos en cada transcripción (anexos de transcripciones), luego por medio de frecuencia en cuanto a la utilización de cada nota repetida por cada compás, se presentan diferentes patrones o secuencia que sirven para la implementación dentro de un solo. Cabe recordar que para este tipo de análisis, no se toma en cuenta la calidad del acorde, debido a que la calidad siempre va a cambiar, pero los grados pilares serán los mismos indistintamente, si representan una o otra calidad. Este trabajo se puede observar en los anexos de la tesis.

TABLA 19. PATRONES DE VOICE LEADING DE SONNY STITT SOBRE TIEMPO Y COMPÁS

a	Tiempo o compás			
	1	2	3	4
	R	3	9	5
	5	7	5	3
	9	13	7	9
	3	5	R	R ₁₃
	11	R	3 ₁₃	7
	7	9	11	11
b	Tiempo o compás			
	1	2	3	4
	R	R	R	3
	3	5	3	5 ₇ 7 ₉
	11	7 ₁₁	7 ₉	R
	9	9	5	13
	5 ₁₃	13	11	11
	7		13	11
c	Tiempo o compás			
	1	2	3	4
	R	R	5	R
	7	5	3 ₇	5 ₇
	3	3	9	3 ₉ 9 ₁₃
	9	7	13	
	11 ₁₃	9	R ₁₁	
		11 ₁₃		

The Eternal Triangle

Alone Together

All of me

Elaboración propia.

En una segunda parte se realiza un procedimiento igual al aplicado en la primera tabla, pero en este caso, solo sobre acordes dominantes con tensiones, donde las sonoridades a expresar están fuera de un contexto tonal funcional, dando así modernidad en sonoridad. Se debe aclarar que este tipo de trabajo es un proceso muy largo; en nuestra experiencia personal como docente hemos notado que en un inicio, al alumno le cuesta poder introducir estas estructuras modales dentro de su oído interno provocando en él dificultades al momento de usarlo.

Para la utilización de este tipo de *voice leading* es necesario interiorizar las sonoridad expuesta por cada dominante a través de un instrumento armónico para que el oído esté más perceptivo para el trabajo futuro a realizar.

TABLA 20. VOICE LEADING CON TENSIONES SOBRE ACORDES DOMINANTES

Dominante V ⁷ (11)	11 R 3 b7	11 R 13 b7	11 R b3 b7	11 R b13 b7
Dominante V ⁷ (#9, b9, b13)	b9 R #9 13	5 9 b13 b9	R 13 #9 b7	5 9 b13 b9
Dominante V ⁷ (#11, b7)	R b7 5 #11	9 #11	#11 11 #9 b9	R b7 5 #11
Dominante secundario V ⁷ /II	#9 b13 7 9	#9 9 5 b13	b13 #9 R	b13 #9 11
Dominante secundario V ⁷ /III	b9 R #9 13	R 13 #9 b7		
Dominante secundario V ⁷ /IV	b9 R #9 13	R 13 #9 b7		
Dominante secundario V ⁷ /V	b9 b13 7 9	b9 9 5 b13	b13 b9 R	b13 b9 11
Dominante secundario V ⁷ /VI	11 #11 13	#11 11 #9 b9	R b7 5 #11	9 #11 11
Sustituto Tritonal sub V ⁷ /IV	#11 b9 11 #9	I ⁷	#11 b9 11 #9	
Sustituto Tritonal sub V ⁷ /III	b7 11 #11 b9	II ⁻⁷ y VI ⁻⁷	b9 13	13
Sustituto Tritonal sub V ⁷ /II	b13 11		7 b13	#11 11
Sustituto Tritonal sub V ⁷ /I	11 R b7 b13			

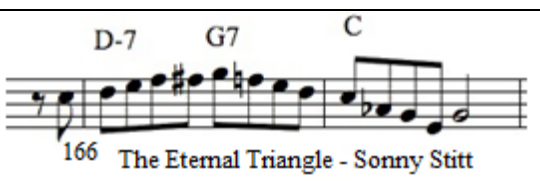
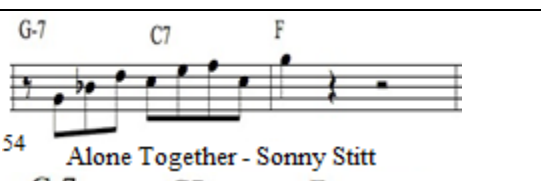
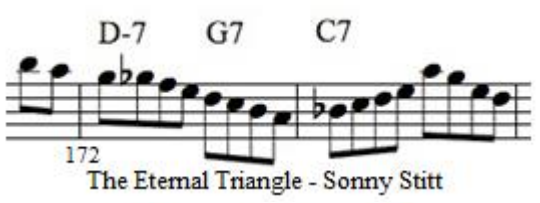



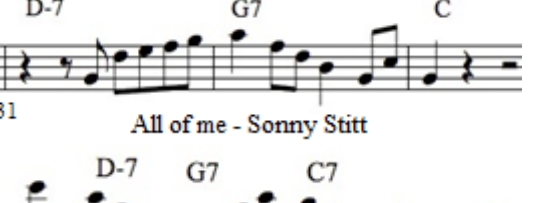
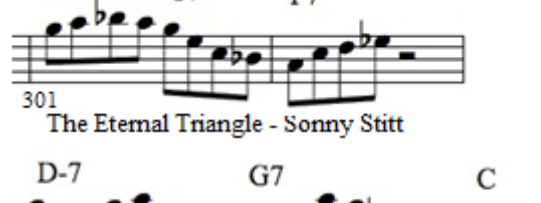
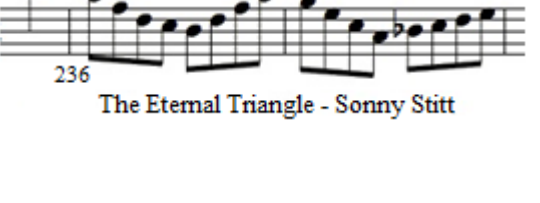
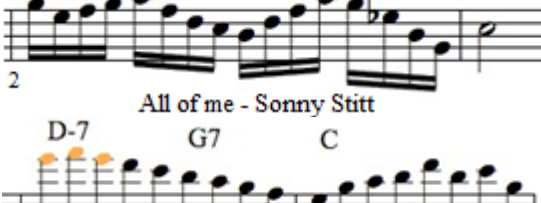
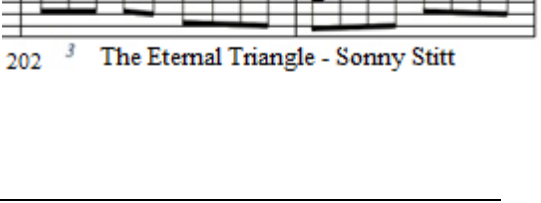
Elaboración propia.

2.10.4 II V I

La cadencia II V I es la resolución típica expuesta en el *jazz*, que permite introducir los *link* o *shops*, que utiliza Stitt al momento de improvisar en los tres transcripciones propuestas. Por un lado, se realiza un análisis de los II V I acordes mayor y luego II V I a menor. De esta manera se abarca su lenguaje musical dentro de una cadencia de *jazz* como pilar importante en el estudio de la improvisación (Hunter, 2009, pág. 1-3).

A continuación se muestran los diferentes II V I que utiliza en las transcripciones Sonny Stitt como parte de su lenguaje musical. En los anexos estas cadencias están pintadas de color rojo.


ILUSTRACIÓN 4. CADENCIA II-7 V7 I


Con anacrusa	A tempo
 <p>166 The Eternal Triangle - Sonny Stitt</p>	 <p>54 Alone Together - Sonny Stitt</p>
 <p>172 The Eternal Triangle - Sonny Stitt</p>	 <p>285 The Eternal Triangle - Sonny Stitt</p>
 <p>186 The Eternal Triangle - Sonny Stitt</p>	 <p>226 The Eternal Triangle - Sonny Stitt</p>
 <p>31 All of me - Sonny Stitt</p>	 <p>301 The Eternal Triangle - Sonny Stitt</p>
 <p>236 The Eternal Triangle - Sonny Stitt</p>	 <p>2 All of me - Sonny Stitt</p>
	 <p>202 The Eternal Triangle - Sonny Stitt</p>


Elaboración propia.

A continuación se expresan los *turnaround* empleados por Sonny Stitt dentro de su lenguaje musical; este tipo de cadencia se representa como $\text{III}^{-7} \text{VI}^{-7} \text{II}^{-7} \text{V}^7 \text{I}$.

ILUSTRACIÓN 5. TURNAROUND $\text{III}^{-7} \text{VI}^{-7} \text{II}^{-7} \text{V}^7 \text{I}$

1)  297 The Eternal Triangle - Sonny Stitt

2)  291 The Eternal Triangle - Sonny Stitt


3)  257 The Eternal Triangle - Sonny Stitt

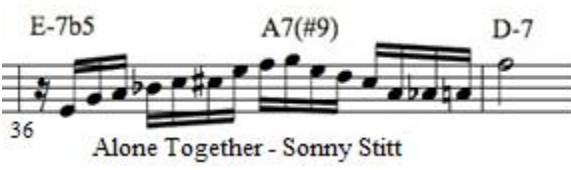
4)  409 The Eternal Triangle - Sonny Stitt


Elaboración propia.


A continuación se muestran los diferentes $\text{II}^{-7b5} \text{V}^{7(\#9)} \text{I}^{-7}$ que utiliza en las transcripciones Sonny Stitt como parte de su lenguaje musical. En los anexos estas cadencias están pintadas de color café.


ILUSTRACIÓN 6. $\text{II}^{-7b5} \text{V}^7 \text{I}^{-7}$


1)  48 Alone Together - Sonny Stitt


2)  36 Alone Together - Sonny Stitt

3)  80 Alone Together - Sonny Stitt

4) 

5) 

6) 

7) 

Elaboración propia.

2.10.5 Métodos utilizados en el desarrollo de la guía didáctica

La investigación, pretende utilizar diferentes métodos para contribuir de mejor manera al proceso del desarrollo de la improvisación de un instrumento melódico, en este caso el saxofón.

Por medio de esto se buscan recursos que contribuyan al alumno a improvisar empleando los métodos de inducción y deducción de conocimientos al momento de tocar. El formar en el estudiante, autoconciencia de su ejecución en todo momento al estudiar o improvisar, asegura el comienzo o desarrollo del proceso improvisatorio con lenguaje fluido y empleando los recursos al momento de tocar. Hay que ser consciente de que es un término que nunca termina de ser estudiado, sino por el contrario puede ser mejorado, pues la música al igual que la historia del hombre siempre está en constante cambio por la curiosidad que encierra en sí el ser humano, su cultura y el medio donde se desenvuelve día a día.

Métodos analógicos y comparativos: se establecen en los recursos de la improvisación existentes y los establecidos a través del material de Sonny Stitt, pues en la actualidad existen trabajos sobre recursos improvisatorios basados en otros saxofonistas; mediante esto se podrá establecer una ruptura y un aporte al lenguaje improvisatorio que enriquezcan y contribuyan al desarrollo del mismo. Por otra parte, permite un panorama más amplio de los trabajos



realizados y la implementación de ellos en el lenguaje de los alumnos; así se podrá realizar un trabajo autónomo de las diferentes procesos metodológicos que se están aplicando en los estudiantes en los procesos de enseñanza-aprendizaje.

Un método pasivo, con ejemplos de recursos sobre formas establecidas de acordes, como una forma de contribuir al desarrollo autónomo del alumno por medio del estudio diario, es establecido en la guía didáctica, pues el trabajo realizado por el alumno en sus horas de estudio es de vital importancia para el desarrollo del lenguaje de cualquier instrumentista y depende de su trabajo autónomo.

Por otra parte, esta es una manera de desarrollar en el alumno un hábito de estudio. Aunque se debe considerar que el tiempo propuesto para el desarrollo de los recursos de la guía didáctica dependen de muchos factores; entre ellos, existe un nivel de comprensión que tiene el alumno sobre los temas, por ese motivo el tiempo establecido para cumplir con el desarrollo del mismo es un aproximado, valorado por la experiencia personal como docente en el transcurso de años de experiencia.

Finalmente, es de destacar el método activo, la ejecución diaria de patrones o secciones encontradas en las transcripciones de Sonny Stitt; es la parte donde el alumno está en contacto con el instrumento. Por otro lado, la comparación de estos recursos con las grabaciones establecidas en el material didáctico, servirá de referencia para el desarrollo del lenguaje musical basado en la imitación.

CAPÍTULO III

3. Guía didáctica de recursos para el desarrollo del lenguaje improvisatorio en el saxofón

Antes de empezar con el estudio de la presente guía didáctica para el proceso de enseñanza-aprendizaje, hay que considerar los siguientes puntos a tratar:

- 1.La investigación está desarrollada en una guía de aprendizaje, como complemento al proceso de enseñanza-aprendizaje de la improvisación de un alumno de saxofón o material de apoyo a una clase de improvisación.
- 2.El material presentado funciona de manera autónoma.
- 3.La guía didáctica no enseña a improvisar, por el contrario, muestra procesos de enseñanza-aprendizaje de recursos que contribuyen a la improvisación.
- 4.El estudio de la guía asegura fluidez, claridad y variedad al momento de improvisar, con un desarrollo claro de la ideas al momento de tocar.
- 5.Todos los ejercicios didácticos son asimilados del lenguaje musical de Sonny Stitt expresado a través de sus transcripciones. El estudio del mismo no sirve para tocar como él, pues no es un trabajo sobre el saxofonista, por el contrario, sus transcripciones contribuyen como material didáctico para el desarrollo del lenguaje de la improvisación.
- 6.Para que el presente trabajo funcione de una manera óptima, se debe cumplir con los ejercicios propuestos en cada sesión de estudio y horas adicionales de trabajo para cada sesión (las horas proyectadas pueden variar dependiendo de las aptitudes y destrezas de cada alumno).
- 7.El material didáctico esta dividido en el disco A (saxo alto) y disco B (saxo tenor). Los nombre empleados para cada instrumento estan como grabación 1, grabación 2, y así sucesivamente.
- 8.Todo el material debe ser ejecutado con metrónomo a negra 60, como punto de partida, para luego aumentar periódicamente la velocidad, dependiendo la evolución del alumno.
En: <https://www.metronomeonline.com/metronomo-online/>
- 9.La aplicación de los recursos está expuesta en las formas básicas del *jazz*, como lo son el *blues* tradicional y el *jazz blues*. No se pueden usar las formas de las transcripciones porque son estructuras complejas para un alumno que busca incursionar en el mundo de la improvisación.

3.1 Unidad I: *Time feel*

3.1.1 Tema: Subdivisión

Objetivo general: Ejecutar frases melódicas con subdivisión de corchea y tresillo.

Objetivos específicos:

- La subdivisión.
- Subdivisión de corchea.
- Subdivisión de corchea tresillo.
- Distinguir auditivamente los diferentes tipos de subdivisión al momento de tocar.

Contenidos:

- Corchea recta
- Corchea *swing*
- Frases melódicas

Con la observación directa, escucha activa, imitación y ejecución de frases melódicas extraídas de las transcripciones de Sonny Stitt, se realiza una introducción al *time feel* como pilar principal de la improvisación. Primero, entender el *time feel*³² involucra diferentes aspectos con respecto a la intención que se da a las notas al momento de tocar dentro del *jazz*.

La subdivisión interna que debe tener presente el saxofonista al momento de improvisar, contribuye a una parte de su desarrollo. Segundo, comprender cómo suenan las frases antes de ser ejecutadas proporciona fluidez en el instrumento y control al momento de improvisar. Y tercero, conocer y entender la intención que proporciona la subdivisión con respecto a la ejecución de las corcheas, crea autoconciencia sobre su *time feel*.

Método de enseñanza:

El desarrollo de la subdivisión interna de corchea y tresillo se realiza en diferentes sesiones; como se podrá observar dependen del proceso de aprendizaje del estudiantes, puesto que es como aprender un nuevo idioma si se le compara con las lenguas.

En la primera sesión, se realiza una percepción auditiva entre la escritura y la ejecución de frases melódicas a través de audios grabados. Luego, la imitación de la ejecución a través del

³² *Time feel*, en la investigación se presenta como una forma de hablar por medio del sonido a través de las notas del saxofón dentro del *jazz*. (pág. 86)

instrumento, con el fin de entender lo que está sucediendo. Y finalmente, se plantean ejercicios con extractos melódicos como herramientas de estudio.

Proceso de enseñanza-aprendizaje:

Duración: dos semanas

Semana 1

- a. Escucha las líneas melódicas expuestas a continuación. (Grabación 1)
- b. Ejecuta las líneas melódicas que se encuentran a continuación. (Ejecutar dos veces completas sin errores)

ILUSTRACIÓN 7. DESARROLLO DEL TIME FEEL, CORCHEA



Elaboración propia.

- c. Escucha las líneas melódicas expuestas a continuación. (Grabación 2)
- d. Ejecuta las líneas melódicas de la sección 'b', como se escucha en la grabación 2. (Ejecutar dos veces completas sin errores).
- e. Escucha las líneas melódicas expuestas a continuación. (Grabación 3)
- f. Ejecuta las líneas melódicas de la sección 'b' como se escucha en la grabación 3. (Ejecutar dos veces completas sin errores).
- g. Escribe diferencias que existen entre los audio de la grabación 1, 2 y 3 en una palabra.

- h. Ejecutar las líneas melódicas expuestas en la ilustración 7 con intención escrita en la ilustración 8. A esto se lo denomina ejecución de corchea con subdivisión de tresillo. (Ejecutar dos veces completas sin errores)

ILUSTRACIÓN 8. DESARROLLO DEL TIME FEEL, TRESILLO

Elaboración propia.

Nota: La escritura se realiza en este ejercicio como la ilustración 6, pero la ejecución, como se observa en la ilustración 8. A esto se lo denomina ejecución de corchea con subdivisión de tresillo o corchea *swing*.

i. Ejecuta las líneas melódicas expuestas en el sección 'b' con intención de subdivisión de semicorchea, como esta expuesta en la ilustración 9. (Ejecutar dos veces completas sin errores)

ILUSTRACIÓN 9. DESARROLLO DEL TIME FEEL, SEMICORCHEA

Elaboración propia.

Nota: La escritura debe ser como en la ilustración 7, pero la ejecución, como se observa en la ilustración 9. A esto se denomina ejecución de corchea con subdivisión de semicorchea.

j. Escribe las diferencias auditiva en ejecución entre las ilustraciones 8 y 9 en una palabra.

k. Ejecuta las líneas melódicas con las subdivisiones expuestas anteriormente: primera, corcheas; segunda, tresillo; tercero, semicorchea. Como se escucha en la grabación 4, realizar lo mismo con las otras dos frases melódicas expuestas en la ilustración 7.

l. Explica en una palabra que diferencia auditiva que te causa la ejecución de las melodías con subdivisión de corchea, tresillo y semicorchea.

Corchea: _____

Tresillo: _____

Semicorchea: _____

Nota: Cuando se habla de corchea *swing*, no se habla de la forma de escritura sino de la intención que se da a la ejecución de ellas por medio de la subdivisión.

m. Grabar las frases estudiadas anteriormente en corchea recta y *swing*, compararlas y escribir 'pro' y 'contras' que encuentras al momento de ejecutarlas. Para este trabajo, considerar la articulación simple, la duración de cada nota, la fluidez y los acentos.

Semana 2

a. Desfragmentar las líneas melódicas expuestas en la ilustración 7 en la semana 1 en semifrases, como se observa en el ejemplo.

ILUSTRACIÓN 10. DESARROLLO DEL TIME FEEL, SEMIFRASE

1) 

2) 

Elaboración propia.



Semifrase a



Semifrase b

a

b

c

d

e

f

g		h	
i		j	
k		l	

b. Conecta y escribe las líneas melódicas desfragmentadas en la parte 'a' de la semana 2 de manera aleatoria. Por ejemplo:

a	b	h	i	

Para el ejemplo de este trabajo se consideraron las semifrases de la ilustración 10.

ILUSTRACIÓN 11. DESARROLLO DEL TIME FEEL. EJEMPLO DE ESCRITURA



Elaboración propia.

c. Utilizar las líneas creadas en la sección 'a' de la semana 2 como si fueran pregunta/respuesta de una frase de forma binaria, ternaria o cuaternaria. Para este ejemplo se considera la primera semifrase de la ilustración 10.

ILUSTRACIÓN 12. DESARROLLO DEL TIME FEEL. EJEMPLO SEMIFRASE



Elaboración propia.



Binario: SF original (pre) SF creada (res)

SF creada (pre) SF original (res)

Ternario: SF creada (pre) SF original (des) SF creada (res)

SF original (pre) SF creada (des) SF creada (res)

SF creada (pre) SF creada (des) SF original (res)

Cuaternario: SF original (pre) SF creada (res) SF original (des) SF creada (con)

SF creada (pre) SF original (res) SF creada (des) SF original (con)

SF creada (pre) SF creada (res) SF original (des) SF creada (con)

SF creada (pre) SF creada (res) SF creada (des) SF original (con)

d. Grabar cuatro, ocho, doce y dieciséis compases en base a las frases y semifrases de la sección a y b con metrónomo en corchea resta y *swing*. Considerar para este trabajo, claridad en la ejecución, fluidez al tocar y sentido rítmico acorde a la ejecución.

3.1.2 Tema: Articulación

Objetivo general: Discriminación auditiva de la articulación en una frase melódica.

Objetivos específicos:

- Ejecutar ligaduras a tiempo y destiempo.
- Discriminar auditivamente de ligaduras a tiempo y destiempo.
- Ejecutar acentos en diferentes tiempos de un compás.

Contenidos:

- La articulación.
- La ligadura.
- El tenuto (acento de intención).

Por medio del estudio de las frases melódicas de Sonny Stitt, el alumno será capaz de discriminar auditivamente y ejecutar los diferentes formas de articulación dentro de una melodía o al momento de improvisar. Por un lado, con un trabajo en la forma de ligar las notas dentro de un compás. Por otra parte, un estudio en los acentos que se pueden realizar dentro de un compás como un complemento al desarrollo del *time feel* dentro de la improvisación. Finalmente, la ejecución de ejercicios en corchea recta y *swing* como parte del proceso de enseñanza-aprendizaje en el estudio del *time feel* por medio de la intención a través de la subdivisión interna del instrumentista.

Método de enseñanza:

El trabajo está diseñado para realizarse en tres semanas, con horas de estudio que dependen del proceso de aprendizaje del estudiantes. El método empleado es la observación directa y análisis auditivo de las frases melódicas de Sonny Stitt por medio de la imitación, ejecución y la escucha activa. Primero, comprender como la ligadura produce sonoridades diferentes al momento de usarla en una frase. Segundo, acentos de intención que se producen al momento de tocar como parte del desarrollo del *time feel*. Finalmente, una combinación entre ligaduras, acentos (intención) y subdivisión de corchea y tresillo, son parte fundamental para el proceso de enseñanza-aprendizaje del *time feel* al momento de ejecutar una melodía o improvisar.

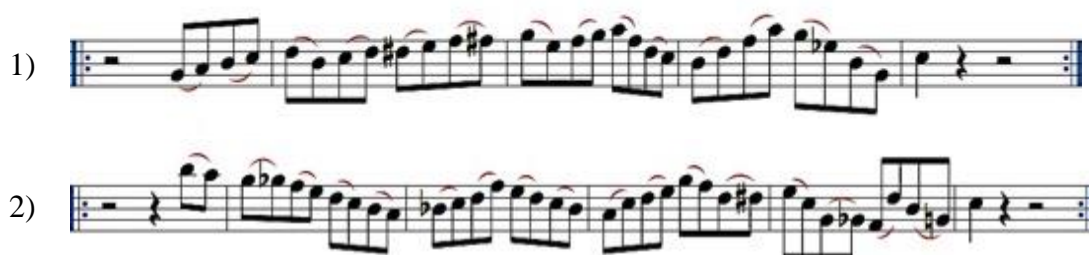
Proceso enseñanza-aprendizaje:

Duración: Tres semanas

Semana 3

- a. Escuchar las frases melódicas expuestas por Sonny Stitt. (Grabación 5)
- b. Ejecutar las melodías expuestas a continuación con claridad y fluidez. (Ejecutar el ejercicio completo y sección por sección)

ILUSTRACIÓN 13. DESARROLLO DEL *TIME FEEL*, ARTICULACIÓN 1 Y 3.





Elaboración propia.

c. Escuchar las frases melódicas expuestas por Sonny Stitt. (Grabación 6).

d. Ejecutar las melodías expuestas a continuación con claridad y fluidez. (Ejecutar el ejercicio completo y sección por sección)

ILUSTRACIÓN 14. DESARROLLO DEL *TIME FEEL*, ARTICULACIÓN 2 Y 4



Elaboración propia.

e. Escribe las diferencias que existen entre las grabación 5 y 6 en una palabra.

f. Grabar las melodías expuestas en la ilustración 13 con las dos tipos de ligaduras, de manera combinada, con claridad y fluidez.

Primero: ligadura a tempo.

Segundo: ligadura a contratiempo.

Tercero: Frases combinadas, ligadura a tempo (sistema 1) y contratiempo (sistema 2).

Cuarto: Frases combinadas entre compases con ligadura a tempo o contratiempo.

g. Escucha la grabación y redacta un comentario con pros y contras con respecto a sensación sonora que causa la ligadura al momento de usarla.

Semana 4

- a. Escuchar la grabación 7 y escribe los acentos que están presentes en los diferentes tiempos del compás en la ilustración 14.

ILUSTRACIÓN 15. DESARROLLO DEL *TIME FEEL*, ACENTOS.

Elaboración propia.

Nota: Se debe aclarar, que en la siguiente parte de la investigación se presenta al ‘acento’ como una intención que da el instrumentista a las notas al momento de tocar y no como el acento musical que se conoce.

- b. Ejecutar las melodías expuestas a continuación con un énfasis en el estudio del acento (como intención) y la ligadura.

ILUSTRACIÓN 16. DESARROLLO DEL *TIME FEEL*. ACENTOS DE INTENSIÓN.

Elaboración propia.

- c. Comparar auditivamente y ejecutar las secciones ‘a’ y ‘b’ de la semana 3.
- d. Acentos de intención expuestos por Sonny Stitt en la ejecución del saxofón al momento de improvisar. Ejecutar en el instrumento utilizando una sola nota.

ILUSTRACIÓN 17. DESARROLLO DEL *TIME FEEL*. ACENTOS DE INTENSIÓN.

Elaboración propia.

e. Grabar las frases melódicas expuestas en la ilustración 16 con los diferentes acentos expuestos en la ilustración 17 con claridad y fluidez. Luego describir en una oración la sensación al momento de tocar y escuchar lo grabado.

Sin ligaduras dentro de la frase: _____

Con ligaduras dentro de la frase: _____

Semana 5

a. Escuchar la grabación 8 y encerrar las frases ejecutadas con subdivisión de corchea (rectángulo) y tresillo (círculo).

ILUSTRACIÓN 18. DESARROLLO DEL *TIME FEEL*. ARTICULACIÓN

Elaboración propia.

b. Ejecutar las melodías expuestas a continuación con subdivisión de corchea a 60 y 100 la negra, con las ligaduras y acentos de intención de manera clara y fluida.

ILUSTRACIÓN 19. DESARROLLO DEL TIME FEEL

1)



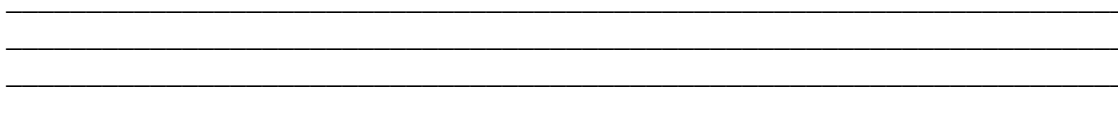
2)



Elaboración propia.

c. Ejecutar las melodías expuestas en la ilustración 19 con subdivisión de tresillo a 60 y 100 la negra, con las ligaduras y acentos expuestos de manera clara y fluida. Tomar en cuenta que algunos ejercicios va a sonar al doble de su tiempo original.

d. Grabar las melodías ejecutadas en las secciones 'b' y 'c', luego escuchar, comparar y describir los pro y contras con respecto a la sonoridad y la sensación con el tiempo.



e. Ejecutar las melodías expuestas a continuación con acentos de intención y subdivisión apropiada.

ILUSTRACIÓN 20. DESARROLLO DEL TIME FEEL.

1)



2)





Elaboración propia.

f. Ejecutar los ejercicios de la ilustración 20 a 80 la negra, pero los ejercicios a 4/4 como si estuvieran a la mitad del tiempo o escritos en compás partido.

g. Ejecutar los ejercicios de la parte 'e' a 80 la negra, pero los ejercicios escritos a semicorcheas tocarlos a la mitad del tiempo como si estuvieran escrito a 8/8.

h. Grabar los ejercicios de la ilustración 20 de manera clara y fluida y con las ligaduras, acentos de intención y subdivisión adecuada para cada ejercicio.

i. Analizar auditivamente la grabación realizada en la sección 'h' y conceptualizar las características del *time feel* con respecto a su utilización.

Subdivisión de corchea, cuando debe ser utilizada: _____

Subdivisión de tresillo, cuando debe ser utilizada: _____

Cuando se debe utilizar la ligadura a tempo: _____

Cuando se debe utilizar la ligadura a contra tempo: _____

e qué depende los acentos de intención: _____ D

3.1.3 Tema: El dos y cuatro dentro del compás

Objetivo general: Ejecutar frases melódicas con *time feel* utilizando el metrónomo en dos y cuatro como sensación de desplazamiento de compás.

Objetivos específicos:

- Fundamentar la sensación de desplazamiento en el *jazz*.
- Desarrollar la sensación de desplazamiento de compás, con tiempos fuertes en dos y cuatro.

- Ejecutar frases melódicas con sensación de desplazamiento de compás en tiempos dos y cuatro.
- Grabar frases melódicas con sensación de desplazamiento de compás en tiempos dos y cuatro.

Contenidos:

- Sensación de desplazamiento de compás en tiempos dos y cuatro.

Con la discriminación auditiva de las frases melódicas extraídas de las transcripciones de Sonny Stitt, se percibe la sensación de desplazamiento de compás en tiempos dos y cuatro dentro del estilo del *jazz*. La ejecución de repertorio o melodías en general en base a la sensación de desplazamiento de compás dentro del *jazz* (dos y cuatro) contribuyen al proceso de enseñanza-aprendizaje del *time feel* dentro del género al momento de estudiar o realizar un solo (improvisar).

Método de enseñanza:

La presente actividad se desarrolla en dos semanas, donde las horas de estudio varían de acuerdo a las aptitudes del proceso de enseñanza-aprendizaje del instrumentista. La experiencia concreta al realizar las actividades didácticas expuestas por medio de la imitación, el análisis y la escucha activa. Por otra parte, la fundamentación y aplicación de conceptos al momento de ejecutar el instrumento. Finalmente, un pensamiento de diseño donde el alumno será capaz de identificar sus problemas y solucionarlos de manera autóctona.

Proceso de enseñanza-aprendizaje:

Duración: Dos semanas.

Semana 6

- a.Reproducir las frases melódicas de Sonny Stitt. (Grabación 9)
- b.Escuchar la grabación y encerrar en un círculo las nota donde el metrónomo se escucha.

ILUSTRACIÓN 21. DESARROLLO DEL TIME FEEL. PULSO





Elaboración propia.

Nota: En el *jazz* la sensación de desplazamiento de compás está presente en los pulsos dos y cuatro, razón por la cual, la sensación de la métrica cambia.

ILUSTRACIÓN 22. TIEMPOS FUERTES Y DÉBILES



Elaboración propia.

c. En la presente parte, se trabajan ejercicios corporales de marcación con pies y manos en forma combinada, para el trabajo de la independencia, siguiendo las melodías expuestas en la grabación 4.

pulso	1	2	3	4	1	2	3	4
pies	x		x		x		x	
manos		x		x		x		x

d. Cantando las frases de la grabación 9 re expuestas en la sección 'b' (melódicamente o con vocablos monódicos) utilizando los ejercicios corporales de la parte 'c'

e. Realizar el ejercicio 'c' con silencio en los pies ó manos, cantando las frases melódicas de la grabación 9 re expuestas en la ilustración 21 con el metrónomo.

f. Grabar cantando cuatro frases melódicas expuestas en el desarrollo del *time feel* con tiempos fuertes en dos y cuatro (utilizar chasquidos o aplausos).

a. Ejecutar las melodías expuestas a continuación con el *time feel* estudiado. (con metrónomo en dos y cuatro a tiempo 40)

ILUSTRACIÓN 23. DESARROLLO DEL TIME FEEL. PULSO

1) 

2) 

3) 

4) 

5) 

6) 

7) 

Elaboración propia.

b. Grabar las melodías expuestas a la ilustración 23 con el *time feel* estudiado. (Con metrónomo en dos y cuatro)

c. Grabar las melodías expuestas a la ilustración 23 con el *time feel* estudiado. (Con metrónomo en uno y tres)

d. Realiza un comentario sobre las grabaciones de la parte 'b' y 'c' con respecto *time feel* y la utilización del metrónomo en uno y tres y, dos y cuatro.

3.1.4 Tema: Aplicación

Objetivo general: Crear composiciones melódicas sobre formas populares de *jazz* con *time feel* adecuado y metrónomo en dos y cuatro.



Objetivos específicos:

- Conceptualizar las características del *time feel*.
- Entender las formas preestablecidas del *jazz*.
- Desfragmentar frases melódicas expuestas en la Unidad I.
- Componer melódicamente sobre un forma de *jazz* tradicional.
- Grabar con *time feel* y metrónomo en dos y cuatro.

Contenidos:

- Formas preestablecidas del *jazz*.

Con la composición melódica se da fin al estudio del *time feel* en base al vocabulario expuesto por Sonny Stitt en sus transcripciones. Con la utilización de formas preestablecidas de *jazz* como: *Blues* (12 compases), *Rhythm changes* (32 compases AABA) y forma canción ABA como parte del proceso compositivo melódico. En una primera instancia con la realización de melodías en base a formas de 12, 16 y 32 compases y finalmente, sobre un forma de *blues* tradicional se da una muestra del trabajo final de la unidad. Se debe aclarar que en una primera instancia, este trabajo compositivo no involucra aún la armonía, hasta llegar a conocer la estructura de un *blues* tradicional.

Método de enseñanza:

Se desarrolla en tres semanas, donde las horas de estudio varían de acuerdo a las aptitudes del proceso de enseñanza-aprendizaje del instrumentista. La experiencia concreta en el instrumento, al realizar las actividades didácticas expuestas por la ejecución, análisis y composición. Por otra parte, la fundamentación y aplicación de conceptos al momento de componer sobre una forma de *jazz*. Finalmente, un pensamiento de diseño donde el alumno será capaz de identificar sus problemas y solucionarlos de manera autóctona.

Proceso de enseñanza-aprendizaje:

Duración: Tres semanas.

Semana 7

a.De acuerdo a lo estudiado, conceptualiza los términos que conforman el *time feel* dependiendo de la subdivisión la ligadura o los acentos de intención.

1.Subdivisión: _____

2.Ligadura: _____

3.Acentos de intención: _____

b.Fragmentar líneas melódicas expuestas a continuación en incisos³³, semifrases o motivos.

ILUSTRACIÓN 24. DESARROLLO DEL *TIME*. APLICACIÓN SOBRE UN TEMA.

1) 

2) 

3) 

4) 

Elaboración propia.

c.Escribir los inciso, semifrases o motivos desfragmentados en la sección ‘b’ y ejecutar cada una de ellas de manera independiente, poniendo énfasis en el desarrollo del *time feel*.

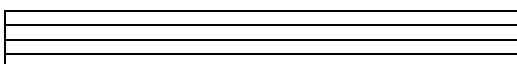
Por ejemplo:

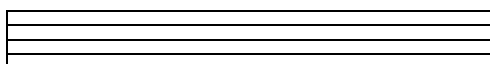


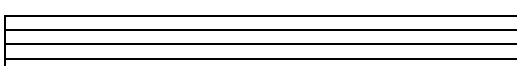
frase a

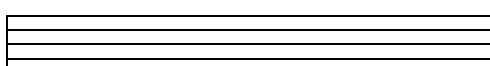


frase b

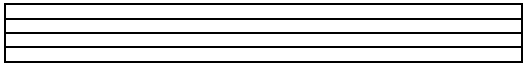
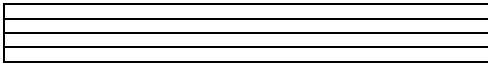
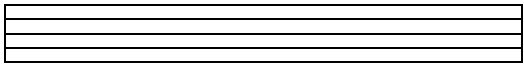
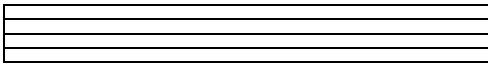
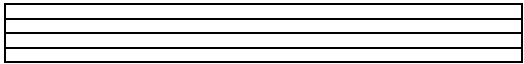
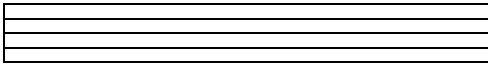
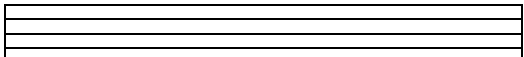
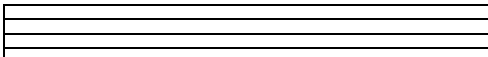
a 

b 

c 

d 

³³ Inciso musical, la parte más pequeña de una composición que incluso puede llegar a ser un motivo.

e		f	
g		h	
i		j	
k		l	

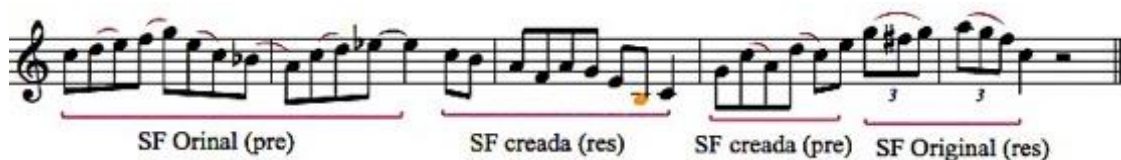
d. Conecta y escribe las líneas melódicas desfragmentadas de la parte 'c' de manera aleatoria. Por ejemplo:

__a_b_h_i__

A continuación se muestra un ejercicio escrito, donde se toman como primera idea una frases de la ilustracion 23, ejercicio 4. Luego se crean dos semifrases para conectarlas con otra semifrase copiado del ejercicio ejercicio cuatro.



e. Utilizar las líneas melódicas desfragmentadas de la sección 'c' para crear frases como si fueran preguntas o respuestas de una melodía de forma binaria, ternaria o cuaternaria. Por ejemplo, se utiliza semifrases de sección c, para realizar una forma cuaternaria, con dos semifrases creadas y dos expuestas por el lenguaje de Sonny Stitt.



Binario: SF original (pre) SF creada (res)

SF creada (pre) SF original (res)

Ternario: SF creada (pre) SF original (des) SF creada (res)

SF original (pre) SF creada (des) SF creada (res)

SF creada (pre) SF creada (des) SF original (res)

SF original (pre) SF original (des) SF creada (res)

Cuaternario: SF original (pre) SF creada (res) SF original (des) SF creada (con)

SF creada (pre) SF original (res) SF creada (des) SF original (con)

SF creada (pre) SF creada (res) SF original (des) SF creada (con)

SF creada (pre) SF creada (res) SF creada (des) SF original (con)

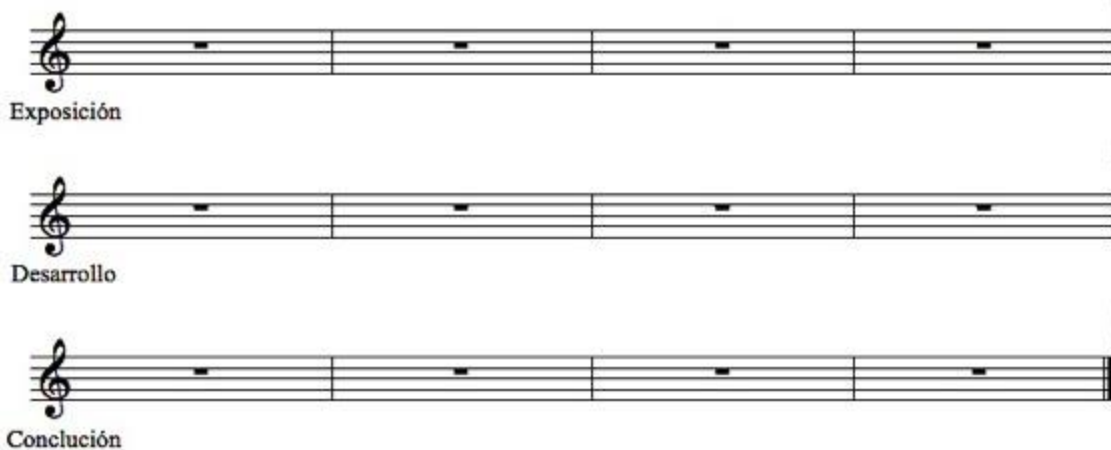
f. Grabar los ejercicios realizados en la parte ‘e’ con *time feel* adecuado y metrónomo en dos y cuatro. Realiza una reflexión sobre lo grabado con respecto a los temas expuestos.

Semana 8

a. Ejecutar todas las frases melódicas de Sonny Stitt expuestas en la Unidad I (con *time feel*), estas son las ilustraciones 6 y 22.

b. Crea una composición melódica en una forma de 12 compases utilizando las frases aprendidas y ejecutadas en la unidad I. La estructura interna se divide en tres partes exposición, desarrollo y conclusión del tema. (El presente trabajo necesita linealidad pregunta-respuesta entre las frases creadas y las partes internas exposición desarrollo y conclusión)

ILUSTRACIÓN 25. ESTRUCTURA DE UN *BLUES* TRADICIONAL



Elaboración propia.

Se deben crear tres frases que estén íntimamente relacionadas y en su estructura posean el vocabulario de Sonny Stitt expuesto en toda la Unidad.

c. Grabar la melodía realizada en una estructura de 12 compases.

d. Crea una composición melódica en un forma de 16 compases utilizando las frases melódicas aprendidas en toda la Unidad. La estructura se divide en tres partes exposición, desarrollo y conclusión del tema. (El presente trabajo necesita linealidad entre las cuatro partes)

ILUSTRACIÓN 26. ESTRUCTURA DE UN BLUES DE 16 COMPASES.



Elaboración propia.

Nota: La exposición del tema en los segundos cuatro compases puede variar en su creación de diferentes maneras. Primero, pregunta (4 compases) y una respuesta (4 compases). Segundo, una pregunta (4 compases) y una variación a la misma (4 compases). Se deben crear cuatro frases que estén íntimamente relacionadas y en su estructura posean el vocabulario de Sonny Stitt expuesto en toda la Unidad.

e. Grabar la melodía realizada en una estructura de 16 compases.

f. Realizar una valoración de lo temas grabados, tomando en cuenta las características principales del *time feel* expuestas en el desarrollo de la Unidad.

Semana 9

a.El *Blues* tradicional y su estructura.

La forma de un *blues* en general es de doce compases. Un *blues tradicional* (forma de doce compases) esta construido en base de acordes dominantes³⁴ (X⁷) y de eso depende la utilización de notas al momento de su ejecución. La forma de un *blues* se mantiene, pero la estructura interna varia desde un *Blues* tradicional hasta un *Bird Blues* (Re-armonización de un *blues* tradicional) expuesto por *Charlie Parker*. A continuación se expone la estructura interna de un *blues* tradicional.

ILUSTRACIÓN 27. ESTRUCTURA DE UN *BLUES* TRADICIONAL.

I ⁷	I ⁷	I ⁷	I ⁷
IV ⁷	IV ⁷	I ⁷	I ⁷
IV ⁷	IV ⁷	I ⁷	I ⁷

Elaboración propia.

La estructura interna de un *blues* tradicional puede variar dependiendo del tema y su compositor, el expuesto en la parte anterior es el inicio a una forma preestablecida del *jazz*. Los acordes pilares I⁷ IV⁷ V⁷ (color rojo) son dominantes en su estructura (R 3 5 b7) y eso hace que sea denominado *blues* tradicional, por que no posee ningún acorde diferente en calidad y sus acordes representan los pilares de una cadencia IV V I.

b.Escribe las los acordes a emplear en un blues en C⁷.

c.Escribe las notas de cada acorde a utilizar:

I⁷: _____IV⁷: _____V⁷: _____

³⁴ En la superposición de terceras la séptima del acorde es bemol 7. R 3 5 b7

d. Escribe las notas de cada acorde a utilizar dentro de la forma del *blues* tradicional en C^7 .

I^7			
IV^7		I^7	
V^7	IV^7	I^7	

e. Escribir una melodía a partir de las notas permitidas a utilizar en un *blues* tradicional en C^7 para saxo tenor y G^7 para saxo alto. Recuerda que una estructura de doce compases se puede dividir en tres partes exposición, desarrollo y conclusión, utiliza esa idea para que tu creación tenga conexión entre las partes.

I^7			
IV^7		I^7	
V^7	IV^7	I^7	

f. Ejecutar con *time feel* el ejercicio realizado en la parte 'e' de manera clara y fluida utilizando la grabación 10.

g. Grabar con *time feel* dos vueltas de *blues* tradicional, una vuelta usando el ejercicio realizado en la parte 'e' y la segunda vuelta tratando de improvisar, utilizar grabación 10.

h. Escuchar lo grabado y realizar una comparación entre lo escrito y lo improvisado.

3.2 Unidad II: Ritmo

3.2.1 Tema: Patrones rítmicos

Objetivo general: Utilizar patrones rítmicos con *time feel* y calidad armónica.

Objetivos específicos:

- Fundamentar patrones rítmicas.
- Escribir patrones rítmicos.
- Ejecutar patrones rítmicas con *time feel* y calidad armónica sobre una sección rítmica.
- Grabar patrones rítmicas con *time feel* calidad armónica sobre una sección rítmica.

Contenidos:

- Patrones rítmicos.
- Calidad armónica.

Con la escucha activa, observación directa y análisis de transcripciones de Sonny Stitt, se realiza una serie de patrones rítmicos, como herramienta para el estudio del lenguaje de la improvisación. El estudio de la improvisación a través de patrones rítmicos empieza con la utilización de las notas del acorde para dar calidad armónica a los ejercicios propuestos y exista una linealidad entre la melodía y la armonía. La realización de un trabajo escrito y otro grabado como muestra del resultado final es parte del entrenamiento y desarrollo de presente contenido.

Método de enseñanza:

Su estudio necesita de doce semanas para poder contribuir al desarrollo progresivo del alumno en la improvisación. Primero, por medio de la fundamentación de las patrones rítmicos. Segundo, un método concreto a través de la ejecución del material didáctico y un aprendizaje basado en el pensamiento al momento de crear y ejecutar los patrones rítmicos sobre una calidad armónica. Finalmente, un pensamiento de diseño donde el alumno será capaz de identificar sus problemas y solucionarlos de manera autóctona.

Proceso enseñanza-aprendizaje:

Duración: Tres semanas

Semana 1

Nota: El *time feel* a usar debe estar expuesto en sus dos formas corchea recta y swing durante todo el trabajo desarrollado en la Unidad II.

- a. Leer patrones rítmicos establecidos a continuación con vocablos monódicos³⁵ extraídos del lenguaje musical de Sonny Stitt expuesto en sus transcripciones.

³⁵ El vocablo monódico, es la utilización de palabras o sílabas propias que se le otorgan a cada figura musical para el estudio del ritmo. Por ejemplo: tal, ka, pa, tu, etc... puede ser cualquier sílaba o palabra que contribuya al aprendizaje de la lectura rítmica del estudiante.

ILUSTRACIÓN 28. PATRONES RÍTMICOS

Incisos ³⁶	Motivos (un compas)	Motivos (dos compas)
		

Elaboración propia

Nota: Las patrones rítmicos en la presente son resultado del análisis de las transcripciones de Sonny Stitt. Primero, incisos presentes de manera imitativa o como enlace entre frases melódicas. Segundas, frases melódicas de dos y tres compases en función de cadencias y secciones de forma. Tercero, incisos de un compás en función a la densidad melódica que se produce durante la ejecución. Finalmente, la frecuencia de la misma en su utilización durante el análisis de la transcripción.

b.Leer los patrones rítmicos establecidos en la parte 'a' con los vocablos monódicos utilizando *time feel* y metrónomo.

c.Leer los patrones rítmicos establecidos en la parte 'a' con los vocablos monódicos utilizando *time feel* y metrónomo en los *beat* dos y cuatro.

³⁶ Inciso musical, la parte más pequeña de una composición que incluso puede llegar a ser un motivo.



d. Grabar todos los patrones rítmicos establecidos en la parte 'a' con los vocablos monódicos utilizando *time feel* y metrónomo en los *beat* dos y cuatro.

e. Describir en un párrafo comparativo la sensación rítmica que causa la grabación de la lectura con la utilización del *time feel* en sus dos estados y metrónomo en los *beat* dos y cuatro.

Semana 2

a. Escribir patrones combinados con los ritmos expuestos en la sesión uno parte 'a', con los parámetros establecidos a continuación.

- Las incisos, sirven para comenzar, enlazar o terminar patrones de uno o dos compases de manera combinada o repetitiva dependiendo de su necesidad.
- Todas la incisos, sirven para comenzar una frase a excepción del tercer ejercicio.

Primero: crear frases de dos compases.

Segundo: crear frases de tres compases con incisos de enlace, inicio o final.

Tercero: crear frases de cuatro compases combinando todos los patrones rítmicos estudiados, utilizando al inciso de enlace, comienzo o final de frase.

b. Ejecutar los patrones realizados con *time feel* en el instrumento, utilizando una nota para su desarrollo.

c. Grabar la sección 'b' con *time feel* de manera clara y fluida. Luego realizar una comparación de la ejecución con respecto a la subdivisión de corchea y tresillo.

Semana 3

a. Utilizar los patrones rítmico de Sonny Stitt establecidos en la semana uno parte 'a', para ejecutarlos dentro de un acorde.

TABLA 21. NOMENCLATURA Y TENSIONES DE UN ACORDE.

C	maj	min	maj ⁷	-7	-7 ^{b5}	[°] 7	7
Notas del acorde	C E G	C E ^b G	C E G B	C E ^b G B ^b	C E ^b G ^b B ^b	C E ^b G ^b A	C E G B ^b
Escritura	R 3 5	R ^b 3 5	R 3 5 7	R ^b 3 5 ^b 7	R ^b 3 ^b 5 ^b 7	R ^b 3 ^b 5 ^{bb} 7	R 3 5 ^b 7
Tensiones	D F B	D F B ^b	D F [#] B	D F B	D ^b F A ^b	D ^b F ^b G B ^b	D F B
	9 11 13	9 11 ^b 13	9 [#] 11 13	9 11 13	^b 9 11 ^b 13	9 ^b 11 5 ^b 7	9 11 13
Tensiones disponibles	9 13	9 11	9 13	9 11 13	11 ^b 13	N. A	(9 13) (^b 9 [#] 9 ^b 13) ([#] 11)
<p>Disminuido completo, puede ser escrito de dos maneras por ser una escala simétrica $\frac{1}{2}T$ T o T $\frac{1}{2}T$ y sus tensiones disponibles son las notas del otro tetracordio disminuido.</p> <p>Dominante, posee todas las tensiones disponibles, pero el empleo de las mismas depende de su función.</p> <p>Esta tabla representa una nomenclatura general de las calidades de los acordes, muchos de ellos pueden cambiar dependiendo de la función que cumplen con respecto a la escala matriz.</p>							

Elaboración propia.

Utiliza los patrones rítmicos en función de los acordes expuestos en la parte anterior, utilizando notas del acorde y tensiones disponibles. Se debe emplear la misma calidad para cada frase y utilizar la grabación 11 como base rítmica par su estudio en el instrumento. Por ejemplo:

Acorde a utilizar
C maj7

Ritmo empleado



Notas del acorde y tensiones
R 7 5 13 3 5 13 9 7 R



Primero: Una frase de dos compases.

Segundo: Una frase de tres compases de tres

Tercero: Una frase de cuatro compases.

b.Ejecutar los ejercicios realizados en la parte ‘a’ con *time feel* de manera clara y fluida sobre la grabación 11. Utilizar cuatro acordes por cada calidad presentada.

c.Grabar los ejercicios estudiados en la parte ‘b’ con *time feel* de manera clara y fluida sobre la grabación 11.

d.Escuchar la grabación realizada y realizá reflexión sobre lo grabado.

3.2.2 Tema: Patrones rítmicos sobre progresiones armónicas

Objetivo general: Ejecutar patrones rítmicos con *time feel* sobre una progresión armónica.

Objetivos específicos:

- Fundamentar las progresiones armónicas.
- Escribir patrones rítmicos sobre progresiones armónicas.
- Ejecutar patrones rítmicos con *time feel* sobre progresiones armónicas sobre una sección rítmica.

- Grabar patrones rítmicos con *time feel* sobre progresiones armónicas sobre una sección rítmica.

Contenidos:

- Progresiones armónicas.

Con la escucha activa, observación directa y análisis de transcripciones de Sonny Stitt, se realiza una serie de patrones rítmicos, como herramienta de estudio para el desarrollo del lenguaje de la improvisación. Con la utilización de progresiones armónicas se continua el estudio de la improvisación de las notas a través de patrones rítmicos establecidos. La realización de un trabajo escrito y otro grabado como muestra del resultado final es parte del entrenamiento y desarrollo de presente contenido.

Método de enseñanza:

Se realiza en varias sesiones, para poder contribuir al desarrollo progresivo del alumno en la improvisación. Primero, con la fundamentación teórica de las progresiones armónicas a encontrarse al momento de tocar. Segundo, un método concreto a través de la ejecución del material didáctico y un aprendizaje basado en el pensamiento al momento de crear y ejecutar los patrones rítmicos sobre una progresión armónica. Finalmente, un pensamiento de diseño donde el alumno será capaz de identificar sus problemas y solucionarlos de manera autóctona.

Proceso de enseñanza-aprendizaje:

Duración: 2 semanas

Semana 4

- a. Entender qué es una progresión armónica dentro de un género musical.

La progresión armónica es una sucesión de acordes que está presente en cualquier canción dentro de un género musical. No existe un orden específico para su desarrollo, aunque hay estudios realizados que determinan, que combinaciones entre ellos funcionan de mejor manera y tratados de armonía tradicional que mencionan cómo combinarlos o emplearlos en determinado lugar dentro de una melodía.

En el desarrollo de la investigación, se emplean progresiones armónicas convencionales que se encuentran en cualquier tipo de canción popular. (No confundir progresión armónica con cadencia)

TABLA 22. PROGRESIONES ARMÓNICAS

TRIADAS				TETRACORDIOS			
I	IV	I	I	I ^{maj7}	IV ^{maj7}	I ^{maj7}	I ^{maj7}
I	V	I	I	I ^{maj7}	V ⁷	I ^{maj7}	I ^{maj7}
I	IV	V	I	I ^{maj7}	IV ^{maj7}	V ⁷	I ^{maj7}
I	V	IV	I	I ^{maj7}	IV ^{maj7}	V ⁷	I ^{maj7}
I	II-	V	I	I ^{maj7}	IV ⁷	V ⁷	I ^{maj7}
I	II-	IV	I	I ⁷	IV ⁷	V ⁷	I ⁷
I	III-	VI-	I	I ^{maj7}	II- ⁷	V ⁷	I ^{maj7}
I	II-	III-	I	I- ⁷	II- ^{7b5}	V ⁷	I- ⁷
I	V	VI-	I	I ^{maj7}	III- ⁷	VI- ⁷	I ^{maj7}

Elaboración propia.

Nota: Las progresiones armónicas están dentro de su estructura llenas de cadencias como la autentica, plagal, rota y sus derivadas.

b.Escribir una frase melódica a partir de los patrones rítmicos de la semana 1, con claridad, fluidez y *time feel* sobre las progresiones armónicas expresadas en la tabla 14 y desarrollo de frase con pregunta respuesta. A continuación se muestra un ejemplo:



I	IV	
V	II-	
I ^{maj7}	IV ^{maj7}	I ^{maj7}
I ^{maj7}	V ⁷	I ^{maj7}
I ^{maj7}	IV ⁷	I ^{maj7}
IV ⁷	V ⁷	I- ⁷



I ^{maj7}	II ⁻⁷	V ⁷	I ^{maj7}
I ^{maj7}	IV ⁷	V ⁷	I ^{maj7}
I ^{maj7}	II ^{-7b5}	V ⁷	I ⁻⁷
I ^{maj7}	III ^{-7b5}	V ⁷ /II	I ⁻⁷

c. Grabar la sección 'b' con *time feel* de manera clara y fluida usando la grabación 11. Luego escribir una reflexión sobre lo realizado con respecto a como suena.

Semana 5

Nota: Para el estudio de la presente unidad se debe entender como se enlazan los acordes de una manera técnica.

a. Enlaces entre acordes.

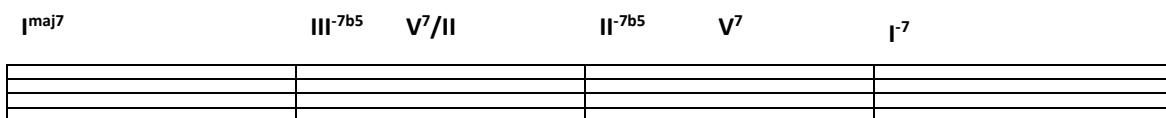
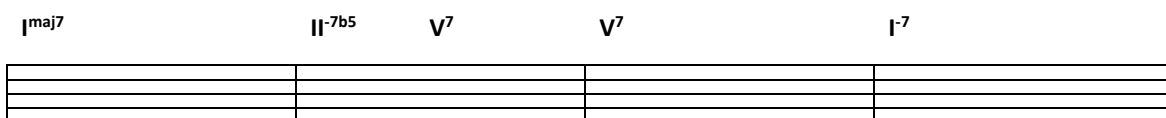
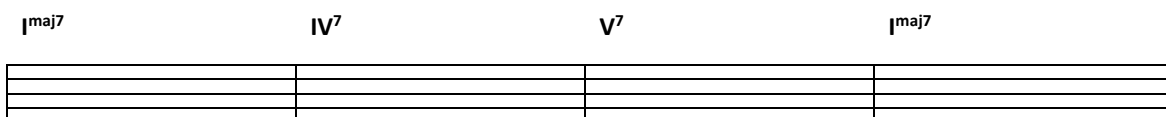
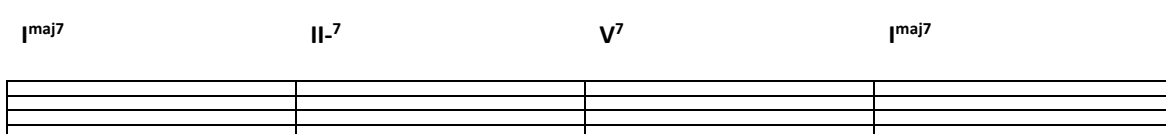
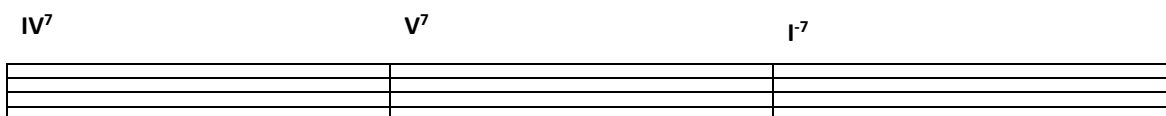
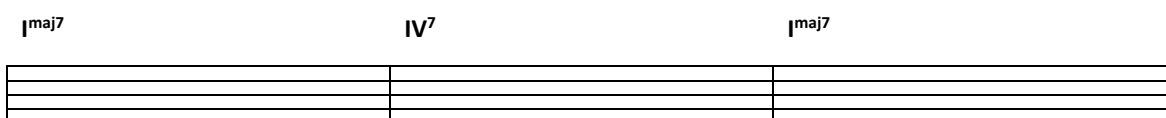
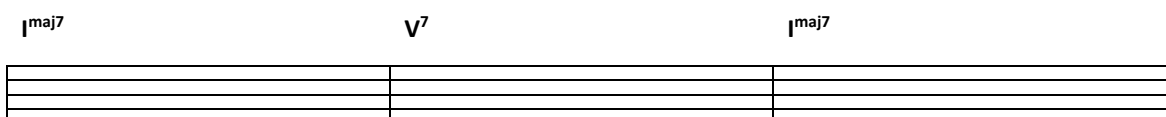
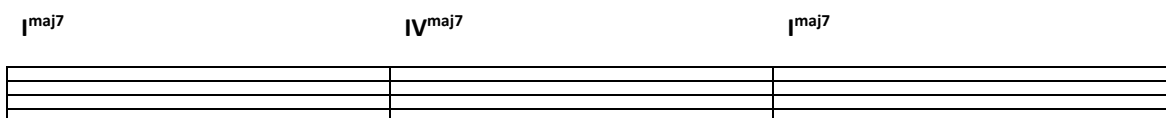
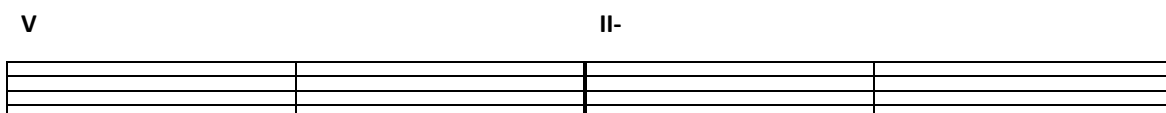
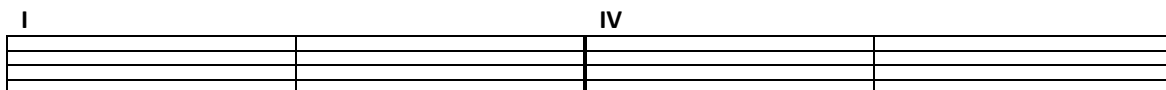
Existen tres maneras de enlazar los acordes, horizontal, verticalmente y mixto. Por otra parte, se debe utilizar casi siempre las notas principales del acorde (R, 3, 5, 7) y las tensiones disponibles (9, 11, 13) en los tiempos de cada compás, para poder reflejar la armonía de una manera melódica, sin necesidad de un instrumento armónico. Adicional, se debe tomar en cuenta que la utilización de las notas depende de la sonoridad a representar al momento de improvisar.

Enlace horizontal: se realiza con la sucesión de las notas sin saltos mayores a una segunda mayor entre ellas.

Enlace vertical: se realiza con la sucesión de notas a manera intervalo con saltos mayores a una tercera menor.

Mixto: una combinación entre el enlace horizontal y vertical.

b. Realizar enlaces armónicos horizontales utilizando los patrones rítmico de la semana 1 en las progresiones expuestas a continuación, como se observa en el siguiente ejemplo:



c. Realizar enlaces armónicos verticales utilizando los patrones rítmico de la semana 1 en las progresiones expuestas a continuación; seguidamente se muestra un ejemplo.



I		IV	
V		II-	
Imaj7	IVmaj7	Imaj7	
Imaj7	V7	Imaj7	
Imaj7	IV7	Imaj7	
IV7	V7	I-7	
Imaj7	II-7	V7	Imaj7
Imaj7	IV7	V7	Imaj7
Imaj7	II-7b5	V7	V7
Imaj7	III-7b5	V7/II	II-7b5
Imaj7	III-7b5	V7/II	II-7b5

d. Realizar enlaces armónicos verticales utilizando los patrones rítmico de la semana 1 parte 'a' en las progresiones expuestas a continuación.



Cmaj7 G7 Cmaj7
 R 9 3 R 5 7 9 3 11 5 3 5 9 5 R
 Horizontal Vertical Horizontal vertical

I		IV	



V		II-	
I ^{maj7}	IV ^{maj7}	I ^{maj7}	
I ^{maj7}	V ⁷	I ^{maj7}	
I ^{maj7}	IV ⁷	I ^{maj7}	
IV ⁷	V ⁷	I ⁻⁷	
I ^{maj7}	II ⁻⁷	V ⁷	I ^{maj7}
I ^{maj7}	IV ⁷	V ⁷	I ^{maj7}
I ^{maj7}	II ^{-7b5}	V ⁷	I ⁻⁷
I ^{maj7}	III ^{-7b5}	V ⁷ /II	I ⁻⁷

e. Grabar la sección 'b', 'c' y 'd' de manera clara, fluida y con el *time feel* adecuado, y escribir una reflexión sobre lo realizado.

3.2.3 Tema: Desplazamiento melódico.

Objetivo general: Ejecutar patrones rítmicos con *time feel* sobre una progresión armónica utilizando desplazamiento melódico.

Objetivos específicos:

- Fundamentar el desplazamiento melódico.
- Escribir patrones rítmicos sobre progresiones armónicas con desplazamiento melódico.
- Ejecutar patrones rítmicos con *time feel* sobre progresiones armónicas con desplazamiento melódico.
- Grabar patrones rítmicos con *time feel* sobre progresiones armónicas con desplazamiento melódico.

Contenidos:

- Desplazamiento melódico.

Con la escucha activa, observación directa y análisis de transcripciones de Sonny Stitt, se realiza una serie de patrones rítmicos con desplazamiento melódico como una herramienta de estudio para el desarrollo del lenguaje de la improvisación. Con patrones de desplazamiento melódico empleados por Sonny Stitt en sus transcripciones se continua el estudio de las recursos del lenguaje de la improvisación. La realización de un trabajo escrito y otro grabado como muestra del resultado final es parte del entrenamiento y desarrollo de presente contenido.

Método de enseñanza:

Se realiza en una sección de 4 semanas, para poder contribuir al desarrollo progresivo del alumno en la improvisación. Primero, con la fundamentación teórica del desplazamiento melódico para poder ser empleado al momento de improvisar. Segundo, un método concreto a través de la ejecución del material didáctico y un aprendizaje basado en el pensamiento al momento de crear y ejecutar los patrones de desplazamiento melódico sobre una progresión armónica. Finalmente, un pensamiento de diseño donde el alumno será capaz de identificar sus problemas y solucionarlos de manera autóctona.

Proceso de enseñanza-aprendizaje:

Duración: 1 semanas

Semana 6

- a. Entender qué es la densidad melódica.

El desplazamiento melódico es el desplazamiento continuo de un patrón rítmico-melódico en el tiempo sobre una progresión de acordes, donde las notas por cada acorde cumplen el mismo rol armónico.

b. Leer el desplazamiento melódico expuesta por Sonny Stitt en sus transcripciones.

ILUSTRACIÓN 29. DESPLAZAMIENTO MELÓDICO

1)



2)



Elaboración propia

Nota: Al observar los dos ejemplos, el patrón rítmico es constante al momento de emplear el desplazamiento melódico, la función de las notas es la misma todo el tiempo. Esto se debe realizar sobre una misma calidad de acorde o sobre un acorde pedal.

c. Practicar y ejecutar de desplazamiento melódico expuesto por Sonny Stitt en la parte 'b' en las siguientes cuatro tonalidades C, F, Bb, G siguiendo la estructura armónica establecida sobre cada ejercicio.

V ⁷ /VI	Sub V ⁷ /II	V ⁷ /V	Sub V ⁷ /I	I
V ⁷ /VI	Sub V ⁷ /II	V ⁷ /V	Sub V ⁷ /I	I
V ⁷ /VI	Sub V ⁷ /II	V ⁷ /V	Sub V ⁷ /I	I
V ⁷ /VI	Sub V ⁷ /II	V ⁷ /V	Sub V ⁷ /I	I

d. Ejecutar los ejercicios de densidad melódica realizados en anterior.

e. Grabar los ejercicios estudiados y escritos la parte c.

f. Utilizar el ejercicio realizado en la parte c, pero sobre una cadencia III-7 VI-7 II-7 V7 I y III-7 V7/II II-7 V7 I. Con el fin de conocer qué notas se superponen a una cadencia tradicional de *jazz*. Se debe acotar que esto funciona como una súper estructura armónica.

III ⁻⁷	VI ⁻⁷	II ⁻⁷	V ⁷	I

III ⁻⁷	VI ⁻⁷	II ⁻⁷	V ⁷	I

III ⁻⁷	V ⁷ /II	II ⁻⁷	V ⁷	I

V ⁷ /VI	V ⁷ /II	V ⁷ /V	V ⁷	I

g. Escuchar la grabación y reflexión sobre el trabajo realizado.

3.2.4 Tema: Aplicación

Objetivo general: Escribir un solo sobre la forma de un *blues* y *jazz blues* utilizando las herramientas estudiadas en la Unidad II.

Objetivos específicos:

- Conceptualizar las características del ritmo.
- Entender la forma de un *blues* y *jazz blues*.
- Escribir un solo sobre la forma de un *blues* y *jazz blues* utilizando los contenidos de la Unidad II.
- Grabar con *time feel* un solo escrito sobre la forma de un *blues* y *jazz blues*.

Contenidos:

- Forma de *blues*.
- Forma de *jazz blues*.

Con la composición melódica se da fin al estudio de la Unidad II del ritmo, en base al vocabulario expuesto por Sonny Stitt en sus transcripciones. Con la utilización de la forma de un *blues* y *jazz blues* como parte del proceso compositivo, mediante la realización de un solo escrito. Se debe aclarar, que el trabajo compositivo involucra la parte armónica y melódica donde el alumno debe incorporar procesos de *time feel* estudiados en la Unidad I.

Método de enseñanza:

Se desarrolla en dos semanas, donde las horas de estudio varían de acuerdo a las aptitudes del proceso de enseñanza-aprendizaje del instrumentista. La experiencia concreta en el instrumento al realizar las actividades didácticas expuestas por la ejecución, análisis y composición. Por otra parte, la fundamentación y aplicación de conceptos al momento de escribir sobre una forma de *blues* y *jazz blues*. Finalmente, un pensamiento de diseño donde el alumno será capaz de identificar sus problemas y solucionarlos de manera autónoma.

Proceso de enseñanza-aprendizaje:

Duración: Dos semanas.

Semana 7

a. De acuerdo a lo estudiado, conceptualiza los términos que conforman el ritmo.

1. Patrones rítmicos: _____

2. Desplazamiento melódico: _____

3. Enlaces de acorde: _____

b. Revisar ejercicios de desplazamiento melódico y patrones rítmicos expuestos a continuación.

ILUSTRACIÓN 30. DESPLAZAMIENTO MELÓDICO




2

R 9 3 11 5 R 9 3 11 5 R 9 3 11 5 R 9 3 11 5 R 9 3 11 5

Elaboración propia.

ILUSTRACIÓN 31. PATRONES RÍTMICOS

Incisos	Motivos (un compas)	Motivos (dos compas)
		
		
		
		
		
		
		
		
		
		

Elaboración propia.

c. Escribir inciso, semifrases o motivos utilizando recursos de la parte ‘b’ en las siguientes progresiones armónicas. Por ejemplo: realizado en un $\text{II}^{-7} \text{V}^7 \text{I}$ en tonalidad de Do.

II-7 V7 17

The first staff of the exercise, measures 11-17. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation shows a sequence of eighth and quarter notes, with a triplet of eighth notes in measure 15. The staff ends with a double bar line.



	II⁻⁷	V⁷	I⁷
C			

	III⁻⁷	V⁷/II	II⁻⁷
D			

	I⁷	IV⁷	I⁷
F			

	IV⁷	#IV^{o7}	I⁷
Bb			

	III⁻⁷	VI⁻⁷	II⁻⁷	V⁷
Eb				

	III⁻⁷	VI⁷/II	II^{-7b5}	V⁷
C				

d.Ejecutar las líneas melódicas escritas en la parte ‘c’ con *time feel* y utilizando la grabación 11.

e.Grabar las líneas melódicas escritas en la parte ‘c’ con *time feel* y utilizando la grabación 11.

f.Escuchar las grabaciones realizadas y escribe una reflexión sobre le trabajo realizado.

Semana 8

a.El *blues* y su estructura.

La forma de un blues es de doce compases, puede estar en tonalidad mayor o menor, y de eso depende su estructura interna para su ejecución. Su forma se mantiene, pero la estructura interna varía desde un *Blues* tradicional hasta un *Bird Blues* expuesto por Charlie Parker o *Blows the Blues* de Sonny Stitt. A continuación se expone la estructura interna de un *blues*.

ILUSTRACIÓN 32. ESTRUCTURA DE *BLUES* TRADICIONAL

I⁷	I⁷	I⁷	I⁷
IV⁷	IV⁷	I⁷	I⁷
II-⁷	V⁷	I⁷	I⁷

Elaboración propia.

La estructura interna de un *blues* puede variar dependiendo del tema y su compositor, en el presente trabajo esta basado en un *blues* tradicional (expuesto anteriormente) y un *jazz blues* expuesto a continuación.

ILUSTRACIÓN 33. ESTRUCTURA DE UN *JAZZ BLUES*

I ⁷	IV ⁷	I ⁷	II- ⁷	V ⁷ /IV	
IV ⁷	IV ⁹	I ⁷	II- ^{7b5}	V ⁷ /II	
II- ⁷	V ⁷	III- ⁷	VI- ⁷	II- ⁷	V ⁷

Elaboración propia

Como se puede observar, en ambos casos se mantienen los acordes pilares **I⁷** **IV⁷** **V⁷** y **II-⁷** (color rojo) y como una forma de dar variedad sonora en el *jazz blues* aparecen cadencias a los acordes pilares, donde se puede mencionar que su estructura interna varía y su estructura general se mantiene.

b.Utilizar los patrones rítmicos de la semana 7 parte 'b' sobre la forma de un *blues tradicional* con notas pilares del acorde. (C⁷ para saxo tenor y G⁷ para saxo alto)

Primero: utilizar un solo patrón rítmico durante toda la forma.

Segundo: utilizar dos patrones rítmicos durante toda la forma.



Tercero: Usar cuatro patrones rítmicos durante toda la forma.

I7

IV7

I7

II-7

V7

I7

Nota: Recordar la semana 7 y 8 del desarrollo del *time feel* como una forma de dar linealidad a las frases que se van creando con la recursos pregunta-respuesta sobre una frase, esto contribuirá de mejor manera al proceso de enseñanza-aprendizaje en la etapa final del capítulo. Finalmente, tomar en cuenta que lo escrito debe estar basado en tres partes internas de un *blues*: exposición (4 compases), desarrollo (4 compases) y conclusión (4 compases).

c.Ejecutar con *time feel* el ejercicio realizado en la parte 'b' de manera clara y fluida utilizando la grabación 11.

d.Grabar con *time feel* dos vueltas de *blues*, una vuelta usando el ejercicio realizado en la parte 'b' y la segunda vuelta tratando de improvisar, utilizar grabación 11.

e.Escuchar lo grabado y realizar una comparación entre lo escrito y lo improvisado.

Semana 9

a.Utiliza los patrones ritmicos de la semana 7 parte 'b' sobre la forma de un *blues* tradicional y escribe un solo utilizando las tipos de enlaces dentro de un acorde. (C⁷ para saxo tenor y G⁷ para saxo alto)

Primero: Enlaces sobre un solo patrón rítmico durante toda la forma.

Segundo: Enlaces sobre dos patrones rítmicos durante toda la forma.

Tercero: Enlaces sobre cuatro patrones rítmicos durante toda la forma.



I7

IV7

I7

II-7

V7

I7

b.Ejecutar con *time feel* el ejercicio realizado en la parte ‘b’ de manera clara y fluida utilizando la grabación 10.

c.Grabar con *time feel* dos vueltas de *blues*, una vuelta usando el ejercicio realizado en la parte ‘b’ y la segunda vuelta tratando de improvisar, utilizar grabación 10.

d.Escuchar lo grabado y realizar una comparación entre lo escrito y lo improvisado.

Semana 10

a.Utiliza los patrones rítmicos de la semana 7 parte ‘b’ sobre la forma de un *jazz blues*, para escribir un solo utilizando las tipos de enlaces dentro de un acorde. (C⁷ para saxo tenor y G⁷ para saxo alto)

Primero: Enlaces sobre un solo patrón rítmico durante toda la forma.

Segundo: Enlaces sobre dos patrones rítmicos durante toda la forma.

Tercero: Enlaces sobre cuatro patrones rítmicos durante toda la forma.

I7

IV7

I7

II-7

V7/IV

IV7

IV^o7

I7

II-7b5

V7/II

II-7

V7

III-7

VI-7

II-7

V7



b. Ejecutar con *time feel* el ejercicio realizado en la parte 'b' de manera clara y fluida utilizando la grabación 12.

c. Grabar con *time feel* dos vueltas de *jazz blues*, una vuelta usando el ejercicio realizado en la parte 'b' y la segunda vuelta tratando de improvisar, utilizar grabación 12.

d. Escuchar lo grabado y realizar una comparación entre lo escrito y lo improvisado.

3.3 Unidad III: *Voice leading*

3.3.1 Tema: *Voice leading*

Objetivo general: Ejecutar con *time feel* un *voice leading* dentro de un *blues* y *jazz blues*.

Objetivos específicos:

- Fundamentar las notas permitidas sobre un acorde.
- Fundamentar el concepto de *voice leading*.
- Escribir *voice leading* dentro de una progresión.
- Ejecutar con *time feel* un *voice leading* dentro de un *blues* y *jazz blues*.
- Grabar con *time feel* un *voice leading* dentro de un *blues* y *jazz blues*.

Contenidos:

- Notas permitidas sobre un acorde.
- *Voice leading*.

Con la observación directa y análisis de las transcripciones de Sonny Stitt, se realiza una serie de ejercicios para el desarrollo del *voice leading* dentro de una progresión de acordes aleatorios y cadencias típicas del *jazz*. Primero, recordar las notas guías sobre un acorde (notas del acorde más tensiones disponibles). Segundo, fundamentar el concepto de *voice leading* y los enlaces entre las notas de manera vertical, horizontal y mixta. [Expuesto en la unidad II semana 5]. La ejecución de los mismos será el resultado del proceso de enseñanza-aprendizaje en el estudio de la improvisación.

Método de enseñanza:

Se realiza en doce sesiones que contribuyan a un desarrollo progresivo del alumno. Primero, por medio de la fundamentación del *voice leading* y las notas a utilizar dentro de una progresión. Un método concreto por medio de la ejecución, un aprendizaje basado en el

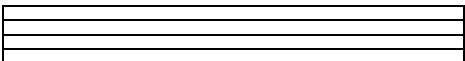
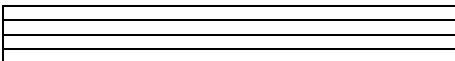
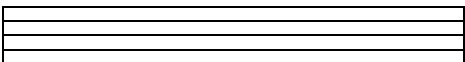
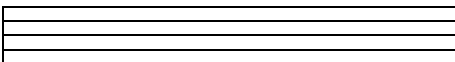
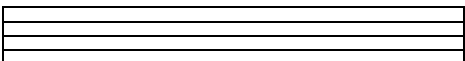
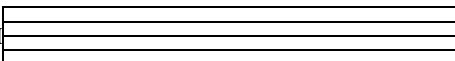
pensamiento al momento de crear y ejecutar el *voice leading* y, un trabajo dinámico basado en ejercicios de Sonny Stitt.

Proceso de enseñanza-aprendizaje:

Duración: Tres semanas

Semana 1

a. Escribe las notas permitidas a tocar dentro de un acorde, a manera de escala con su respectiva nomenclatura y en función de la tonalidad de Do.

Maj 7		Min 7	
Sema		Dis	
Dis			
V ⁷		Sub V ⁷ /II	

b. Entender qué es el *voice leading*.

El *voice leading* es una técnica de conducción de voces que consiste en individualizar cada nota presente dentro de un acorde y su relación de cómo enlazarlas entre la siguiente y la anterior, si la existiera (Harmony, 2014, pág. 1-4).

ILUSTRACIÓN 34. VOICE LEADING POR COMPÁS



R relación R relación 13 relación 9 Función de la nota al acorde

Elaboración propia

Voice leading: Las notas do, re, mi, re.

Función: do es la R de C, re es la 9 de D⁻⁷, mi es la 13 de G⁷ y re es la 9 de C.

Relación: entre do y re, 2^{mayor} ascendente; re y mi, 2^{mayor} ascendente; mi y re, 2^{mayor} descendente.

El *voice leading* ocurre cuando la relación entre las notas no es mayor a un intervalo ascendente o descendente de segunda mayor. Por otro lado, la función de cada notas debe ser permitida para el acorde y esta solo debe estar en los tiempo fuertes del compás (Harmony, 2014, pág. 1-4). A continuación se puede observar otro ejemplo:

ILUSTRACIÓN 35. VOICE LEADING POR TIEMPO



Función de la nota al acorde

Notas que acompañan

Elaboración propia.

Notas que acompañan: mi, do, fa y do, estas notas no forman parte del *voice leading* pero si contribuyen a darle variedad a la melodía que se está creando en función de la armonía; estas pueden ser notas de paso, bordaduras, escapadas, cromatismo (revisar notas extrañas en una melodía). Además, los tiempos fuertes en este caso dependen del número de acordes que hay en cada compás, motivo por el cual, en el compás tres aparecen dos nuevas relaciones entre la 13 - 3 y 3 - 9 (Harmony, 2014, pág. 1-4).

c. Completar los siguientes ejercicios de *voice leading*.

Primero: redondas empezando desde la tercera.

C ^{maj7}	F ^{maj7}	D ⁻⁷	G ⁷	C ^{maj7}

Segundo: blancas empezando desde la quinta.

C ^{maj7}	F ^{maj7}	D ⁻⁷	G ⁷	C ^{maj7}

Tercero: negras empezando desde la raíz.

C ^{maj7}	F ^{maj7}	D ⁻⁷	G ⁷	C ^{maj7}

Cuarto : Corcheas empezando desde la novena.

C ^{maj7}	F ^{maj7}	D ⁻⁷	G ⁷	C ^{maj7}

Quinto : Semicorcheas empezando desde la raíz.

C ^{maj7}	F ^{maj7}	D ⁻⁷	G ⁷	C ^{maj7}

d. Ejecutar en el instrumento con *time feel* los ejercicios de la parte 'c' con metrónomo en dos y cuatro.

e. Grabar en el instrumento con *time feel* los ejercicios de la parte 'c' con metrónomo en dos y cuatro.

f. Escuchar la grabación y realizar una reflexión sobre la misma.

Semana 2

a. Escribir una línea de *voice leading* con los parámetros aprendidos sobre la forma de un *blues* tradicional utilizando las notas del acorde con sus tensiones junto a figuras musicales para dar variación entre las notas del *voice leading*. Para la relación entre las notas utilizar los enlaces horizontal, vertical y mixto como se observa a continuación. (C⁷ para saxo tenor y G⁷ para saxo alto)

ILUSTRACIÓN 36. VOICE LEADING SOBRE UN BLUES TRADICIONAL



Elaboración propia.

Exposición: Empezar con la raíz y utilizar las notas del acorde o sus tensiones.

Desarrollo: Utilizar las notas del acorde o sus tensiones

Conclusión : Utilizar las notas del acorde o sus tensiones.

I⁷

IV⁷

I⁷

II⁻⁷

V⁷

I⁷

Nota: Recordar sobre el desarrollo del *time feel* como una forma de dar linealidad a las frases que se van creando con la herramienta pregunta-respuesta sobre una frase, esto contribuirá de mejor manera al proceso de enseñanza-aprendizaje en la etapa de creación a través del *voice leading*.

b. Realizar un *voice leading* sobre estructura de un *blues* tradicional en C^7 para saxo tenor y G^7 para saxo alto cumpliendo los siguientes parámetros.

El *voice leading* debe estar conectado por cada compás y pasar por las notas expuestas en cada acordes. Para la relación entre las notas utilizar los enlaces horizontal, vertical y mixto.

I^7 (raíz)

IV^7 (séptima)

I^7 (tercera)

$II-^7$ (raíz)

V^7 (raíz)

I^7 (raíz)

c. Ejecutar con *time feel* el ejercicio realizado en la parte 'a' y 'b' de manera clara y fluida utilizando la grabación 10.

d. Grabar con *time feel* dos vueltas de *blues*, una vuelta usando el ejercicio realizado en la parte 'a' y la segunda vuelta tratando de improvisar, utilizar grabación 10.

e. Grabar con *time feel* dos vueltas de *blues*, una vuelta usando el ejercicio realizado en la parte 'b' y la segunda vuelta tratando de improvisar, utilizar la grabación 10.

f. Escuchar las grabaciones y realizar una comparación entre lo escrito y lo improvisado.

Semana 3

a. Escribir una línea de *voice leading* con figuras musicales, utilizando los parámetros aprendidos sobre la forma de un *jazz blues* en C^7 para saxo tenor y G^7 para saxo alto

utilizando notas pilares del acorde. Para la relación entre cada función de la notas utilizar los enlaces horizontal, vertical y mixto.

Exposición: Utilizar las notas pilares del acorde por cada compás.

Desarrollo: Utilizar las notas pilares del acorde por cada compás.

Conclusión : Utilizar las notas pilares del acorde por cada compás.

I ⁷	IV ⁷	I ⁷	II- ⁷	V ⁷ /IV	
IV ⁷	IV ⁹ 7	I ⁷	II- ^{7b5}	V ⁷ /II	
II- ⁷	V ⁷	III- ⁷	VI- ⁷	II- ⁷	V ⁷

b.Ejecutar con *time feel* el ejercicio realizado en la parte ‘a’ de manera clara y fluida utilizando la grabación 12.

c.Grabar con *time feel* dos vueltas de *jazz blues*, una vuelta usando el ejercicio realizado en la parte ‘b’ y la segunda vuelta tratando de improvisar, utilizar grabación 12.

d.Escuchar lo grabado y realizar una comparación entre lo escrito y lo improvisado.

3.3.2 Tema: Patrones de *voice leading*

Objetivo general: Ejecutar con *time feel* un *blues* y un *jazz blues* utilizando los patrones de *voice leading* de Sonny Stitt.

Objetivos específicos:

- Fundamentar patrones de *voice leading* de Sonny Stitt.
- Utilizar patrones de *voice leading* dentro de un *blues* y *jazz blues*.
- Ejecutar con *time feel* patrones de *voice leading* en un *blues* y *jazz blues*.
- Grabar con *time feel* patrones de *voice leading* en un *blues* y *jazz blues*

Contenidos:

- Patrones de *voice leading*

Con la observación directa y análisis de las transcripciones de Sonny Stitt, se realiza una tabla con patrones de *voice leading* con las notas más usadas en sus solos dentro de progresiones armónicas y cadencias de *jazz*. Su utilización con enlaces verticales, horizontales y mixtos en las progresiones de un *blues* y *jazz blues* son muestra del proceso enseñanza-aprendizaje como resultado del estudio de la improvisación.

Método de enseñanza:

Se desenvuelve en el lapso de tres semanas, donde se contribuye al proceso de enseñanza-aprendizaje en el desarrollo de la improvisación. Primero, a través de la fundamentación de patrones de *voice leading* y su utilización en la forma de un *blues* y un *jazz blues*. Un método concreto por medio de la ejecución, un aprendizaje basado en el pensamiento al momento de crear y ejecutar los patrones de *voice leading* y, un trabajo dinámico basado en las transcripciones de Sonny Stitt.

Proceso enseñanza-aprendizaje:

Duración: Tres semanas

Semana 4

a. Con los siguientes patrones de *voice leading* trabaja en tu instrumento la sonoridad sobre cada calidad de acorde (maj, min, dom, dis y -7b5) de manera aleatoria por compás o tiempos de un compás utilizando notas del acorde y sus tensiones disponibles.

TABLA 23. TABLA DE VOICE LEADING EXTRAÍDA DEL LENGUAJE MUSICAL DE SONNY STITT

a	Tiempo o Compás			
	1	2	3	4
Frecuencia	R	3	9	5
	5	7	5	3
	9	13	7	9
	3	5	R	R 13
	11	R	3 13	7
	7	9	11	11
	13	11		

The Eternal Triangle
Elaboración propia.

b	Tiempo o Compás			
	1	2	3	4
Frecuencia	R	R 3	R	3
	3	5	3	5 7 9
	11	7 11	7 9	R
	9	9	5	13
	5 13	13	11	11
	7		13	11

Alone Torette

c	Tiempo o Compás			
	1	2	3	4
Frecuencia	R	R	5	R
	7	5	3 7	5 7
	3	3	9	3 9 13
	9	7	13	
	11 13	9	R 11	
		11 13		

All of me

Para la comprensión de su funcionamiento se realiza el siguiente ejemplo:

Tiempos en el compás: Patrón R 3 9 5 del tema *The Eternal Triangle*

ILUSTRACIÓN 37. VOICE LEADING POR CADA TIEMPO DE COMPÁS



Elaboración propia.

Si observamos el ejercicio realizado en la parte anterior. Se utilizó la frecuencia R 3 9 5 del tema *The Eternal Triangle* por cada tiempo del compás, donde el cuarto tiempo empieza con la 5, el primero con la R, el segundo con la 3, tercero con la 9, el cuarto con la 5 y terminado con la R en el primero. Los enlaces de las notas se realizan de forma mixta.

Por compás: Patrón R 3 9 5 del tema *The Eternal Triangle*.

ILUSTRACIÓN 38. VOICE LEADING EMPLEADO POR CADA COMPAS.



Elaboración propia.

Si observamos el ejercicio realizado en la parte anterior. Se utilizó la frecuencia R 3 9 5 del tema *The Eternal Triangle* por compas, donde empieza con la R, después con la 3, el tercer compás con la 9 y terminado con la 5. Los enlaces de las notas se realizan de forma mixta.

Escribir patrones de *voice leading* por compás sobre las siguientes progresiones utilizando las tablas de *voice leading* del lenguaje musical de Sonny Stitt.

C^{maj7}

C⁻⁷

C⁷

C⁹⁷



C^{-7b5}

Escribir patrones de *voice leading* por cada tiempo del compás sobre las siguientes progresiones utilizando las tablas de *voice leading* del lenguaje musical de Sonny Stitt.

C^{maj7}

B^{bmaj7}

E^{bmaj7}

F^{maj7}

C⁻⁷

E⁻⁷

A⁻⁷

C⁻⁷

C⁷

F⁷

B^{b7}

C⁷

C^{ø7}

D^{ø7}

E^{ø7}

F^{ø7}

C^{-7b5}

F^{-7b5}

B^{-7b5}

C^{-7b5}

Nota: Los patrones presentados son el extracto del análisis de las transcripciones de Sonny Stitt, estas describen las frecuencia de su utilización en cada tiempo del compás con independencia de la calidad del acorde, debido a la subjetividad que se le puede dar a la presencia de las mismas. Las notas del acorde R, 3, 5, 7 y sus tensiones 9, 11, 13 pueden ser alteradas de acuerdo a su funcionabilidad.

b. Estudiar con *time feel* los ejercicios realizados en la parte 'a' de manera clara y fluida utilizando la grabación 8

c. Grabar las líneas con patrones de *voice leading* expuestos en la parte 'a' con *time feel* de manera clara y fluida. Luego señala con una 'x' las tiempos o compases que linealmente no son claros o expresen la calidad del acorde.

Mayor

Compás																	
Tiempo																	



Compás																
Tiempo																

Compás																
Tiempo																

Compás																
Tiempo																

Compás																
Tiempo																

a.Utilizar las sonoridades mostradas a continuación en la siguiente tabla de *voice leading* con tensiones de la misma manera que emplearon en las tablas por compás y tiempo en la semana 4.

Dominante V⁷ ⁽¹¹⁾	11 R 3 b7	11 R 13 b7	11 R b3 b7	11 R b13 b7
Dominante V⁷ ^(#9, b9, b13)	b9 R #9 13	5 9 b13 b9	R 13 #9 b7	5 9 b13 b9
Dominante V⁷ ^(#11, b7)	R b7 5 #11	9 #11	#11 11 #9 b9	R b7 5 #11

Dominante secundario V⁷/II	#9 b13 7 9	#9 9 5 b13	b13 #9 R	b13 #9 11
Dominante secundario V⁷/III	b9 R #9 13	R 13 #9 b7		
Dominante secundario V⁷/IV	b9 R #9 13	R 13 #9 b7		
Dominante secundario V⁷/V	b9 b13 7 9	b9 9 5 b13	b13 b9 R	b13 b9 11
Dominante secundario V⁷/VI	11 #11 13	#11 11 #9 b9	R b7 5 #11	9 #11 11

Substituto tritonal sub V⁷/IV	#11 b9 11 #9	I⁷	#11 b9 11 #9	
Substituto tritonal sub V⁷/III	b7 11 #11 b9	II⁻⁷ y VI⁻⁷	b9 13	13
Substituto tritonal sub V⁷/II	b13 11		7 b13	#11 11
Substituto tritonal sub V⁷/I	11 R b7 b13			

150

A continuación se muestra un ejemplo de la tabla de *voice leading* con tensiones sobre una cadencia de dominantes. Para este ejemplo se utiliza la secuencia 11 R 3 b7 de la tabla de *voice leading* por cada tiempo.

[illegible]

b. Estudiar con *time feel* las sonoridades expuestas en la parte ‘a’ de manera clara, fluida y con metrónomo en los tiempos dos y cuatro.

c. Grabar con *time feel* los patrones de *voice leading* estudiados en la parte 'b' de manera clara, fluida y con metrónomo.

d. Escuchar la grabación y realizar una reflexión sobre la misma.

Semana 6

a. Escribir una línea de *voice leading* utilizando los patrones de Sonny Stitt dentro de los parámetros aprendidos sobre la forma de un *jazz blues*. Utiliza figuras musicales para dar variedad a la relación entre cada nota con enlaces horizontales, verticales y mixtos.

TABLA 25. VOICE LEADING POR TIEMPO Y COMPÁS

a	Tiempo o Compás			
	1	2	3	4
	R	3	9	5
	5	7	5	3
	9	13	7	9
	3	5	R	R 13
	11	R	3 13	7
	7	9	11	11
	13	11		

The Eternal Triangle

b	Tiempo o Compás			
	1	2	3	4
	R	R 3	R	3
	3	5	3	5 7 9
	11	7 11	7 9	R
	9	9	5	13
	5 13	13	11	11
	7		13	11

Alone Torete

c	Tiempo o Compás			
	1	2	3	4
	R	R	5	R
	7	5	3 7	5 7
	3	3	9	3 9 13
	9	7	13	
	11 13	9	R 11	
		11 13		

All of me

Elaboración propia.

A continuación se presenta un ejemplo de como emplear la tabla de *voice leading* sobre una forma de *jazz blues*. Primero, se seleccionan las secuencias a utilizar de la tabla, en este caso, las partes sombreadas R 3 9 5, 9 13 7 9, 7 5 3 5 y 9 7 13. Segundo, como se puede observar, la selección que se realizó es para la utilización del *voice leading* por cada tiempo dentro del compás. Para la realización y construcción de las líneas melódicas se utiliza los patrones rítmicos y los enlaces verticales, horizontales y mixtos aprendidos anteriormente.

Para este ejemplo se utiliza un *jazz blues* en C.



A continuación se presenta la forma de un *jazz blues* para que escribas un solo utilizando la tabla de *voice leading*, para este ocasión la tonalidad sería en C^7 para saxo tenor y G^7 para saxo alto

I ⁷	IV ⁷	I ⁷	II- ⁷	V ⁷ /IV	
IV ⁷	IV ⁹ 7	I ⁷	II- ^{7b5}	V ⁷ /II	
II- ⁷	V ⁷	III- ⁷	VI- ⁷	II- ⁷	V ⁷

b.Ejecutar con *time feel* el ejercicio realizado en la parte ‘a’ de manera clara y fluida utilizando la grabación 12.

c.Grabar con *time feel* dos vueltas de *jazz blues*, una vuelta usando el ejercicio realizado en la parte ‘b’ y la segunda vuelta tratando de improvisar, utilizar grabación 12.

d.Escuchar lo grabado y realizar una comparación entre lo escrito y lo improvisado.

3.3.3 Tema: Patrones rítmicos con patrones de *voice leading*

Objetivo general:

Utilizar los patrones rítmicos con patrones de *voice leading* con *time feel* en una forma de jazz blues.

Objetivos específicos:

- Combinar los patrones de *voice leading* con los patrones rítmicos en una progresión.
- Ejecutar los patrones de *voice leading* con los patrones rítmicos en un *jazz blues*.
- Grabar los patrones de *voice leading* con los patrones rítmicos en un *jazz blues*.

Contenidos:

- Combinación de patrones rítmicos con patrones de *voice leading*.

Con la escucha activa, observación directa y análisis de transcripciones de Sonny Stitt, se realiza una serie de ejercicios combinados con patrones rítmicos y patrones de *voice leading* para el desarrollo del lenguaje improvisatorio. La presentación de un trabajo escrito y otro grabado como muestra del resultado final es parte del entrenamiento y desarrollo de presente contenido.

Método de enseñanza:

Se realiza en varias semanas, para poder contribuir al desarrollo progresivo del alumno en la improvisación. Primero, por medio de la fundamentación de las patrones rítmicos y parones de *voice leading*. Segundo, un método concreto a través de la ejecución del material didáctico y un aprendizaje basado en el pensamiento al momento de crear y ejecutar los patrones rítmicos con la utilización del *voice leading*. Finalmente, un pensamiento de diseño donde el alumno será capaz de identificar sus problemas y solucionarlos de manera autóctona.





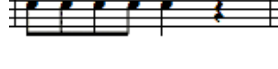








Proceso de enseñanza-aprendizaje:

Duración: Dos semanas

Semana 7

a. Leer los patrones rítmicos con el instrumento establecidos a continuación utilizando las notas del acorde maja , $\text{min } 7$, $\text{dis } 7$, $-7b5$ y dom de manera ascendente y descendente.

TABLA 26. PATRONES RÍTMICOS DE SONNY STITT

Incisos	Motivos (un compas)	Motivos (dos compas)
		
		
		
		
		



Elaboración propia.

A continuación se muestra un ejemplo de cómo estudiar cada acorde con los patrones antes mencionados.



b.Utilizar los patrones de *voice leading* expuestos a continuación en combinación con los ritmos propuestos en tabla 21. Utilizar enlaces verticales, horizontales y mixtos.

TABLA 27. PATRONES DE VOICE LEADING DE SONNY STITT

a	Tiempo o Compás			
Frecuencia	1	2	3	4
	R	3	9	5
	5	7	5	3
	9	13	7	9
	3	5	R	R 13
	11	R	3 13	7
	7	9	11	11
	13	11		

The Eternal Triangle
Elaboración propia.

b		Tiempo o Compás			
		1	2	3	4
Frecuencia		R	R ₃	R	3
		3	5	3	$\frac{5}{7}$ ₉
		11	$\frac{7}{11}$	$\frac{7}{9}$	R
		9	9	5	13
		$\frac{5}{13}$	13	11	11
		7		13	11

Alone Together

c		Tiempo o Compás			
		1	2	3	4
Frecuencia		R	R	5	R
		7	5	3 7	5 7
		3	3	9	3 9 13
		9	7	13	
		11 13	9	R 11	
			11 13		

All of me

A continuación se muestra un ejemplo de cómo emplearlos de una manera combinada.

Patrón de *Voice leading*

R 3 9 5

Patrón rítmico



Combinados



Primero: combinar patrones rítmicos de dos compases con dos patrones de *voice leading* sobre las siguientes progresiones de *jazz*.

II	V	I	II ⁻⁷	V ⁷	I ^{maj7}

II ^{-7b5}	V ⁷	I ^{maj7}	II ^{-7b5}	V ⁷

Segundo: combinar patrones rítmicos de tres compases con tres patrones de *voice leading* sobre las siguientes progresiones de *jazz*.

II-	V	I

II ⁻⁷	V ⁷	I ^{maj7}

II ^{-7b5}	V ⁷	I ^{maj7}

II ^{-7b5}	V ⁷	I ⁻⁷

Tercero: combinar patrones rítmicos de cuatro compases con cuatro patrones de *voice leading* sobre las siguientes progresiones de *jazz*.

III -	VI-	II-	V	I

III ⁻⁷	VI ⁷	II ⁻⁷	V ⁷	I ^{maj7}



III ^{-7b5}	VI ⁷	II ^{-7b5}	V ⁷	I ⁻⁷		
sub _{V7/IV}	sub _{V7/III}	V ⁷ /VI	sub _{V7/II}	V ⁷ /V	sub _{V7/I}	I

c. Grabar la sección 'b' de manera clara, fluida y con *time feel*, y escribir una reflexión sobre lo realizado.

Sesión 8

a. Escribir líneas combinadas de patrones rítmicos con patrones de *voice leading* de Sonny Stitt sobre la forma de un *jazz blues* expuesta a continuación en C⁷ para saxo tenor y G⁷ para saxo alto. Utilizar enlaces verticales, horizontales y mixtos entre los patrones de *voice leading*.

I ⁷	IV ⁷	I ⁷	II- ⁷	V ⁷ /IV	
IV ⁷	IV ⁹	I ⁷	II- ^{7b5}	V ⁷ /II	
II- ⁷	V ⁷	III- ⁷	VI- ⁷	II- ⁷	V ⁷

b. Ejecutar con *time feel* el ejercicio realizado en la parte 'a' de manera clara y fluida utilizando la grabación 12.

c. Grabar con *time feel* dos vueltas de *jazz blues*, una vuelta usando el ejercicio realizado en la parte 'b' y la segunda vuelta tratando de improvisar, utilizar grabación 12.

d. Escuchar lo grabado y realizar una comparación entre lo escrito y lo improvisado.

3.3.4 Tema: Aplicación

Objetivo general:

Escribir un solo sobre la forma de un *All of me* utilizando las herramientas estudiadas en la Unidad III.

Objetivos específicos:

- Conceptualizar las características del *voice leading*.
- Entender la forma de *All of me*.
- Escribir un solo sobre la forma de un *All of me* utilizando los contenidos de la Unidad III.
- Grabar con *time feel* sobre la forma de *All of me* un solo escrito.

Contenidos:

- Forma de *All of me*.

Con la composición melódica se da fin al estudio de la Unidad III del ritmo en base al vocabulario expuesto por Sonny Stitt en sus transcripciones. Con la utilización de la forma de *All of me* como parte del proceso compositivo mediante la realización de un solo escrito. Se debe aclarar que el trabajo compositivo involucra la parte armónica y melódica donde el alumno debe incorporar procesos de *time feel* estudiados en la Unidad I y del ritmo en la Unidad II.

Método de enseñanza:

Se desarrolla en dos semanas, donde las horas de estudio varían de acuerdo a las aptitudes del proceso de enseñanza-aprendizaje del instrumentista. La experiencia concreta en el instrumento al realizar las actividades didácticas expuestas por la ejecución, análisis y composición. Por otra parte, la fundamentación y aplicación de conceptos al momento de escribir sobre la forma de *All of me*. Finalmente, un pensamiento de diseño donde el alumno será capaz de identificar sus problemas y solucionarlos de manera autóctona.

Proceso de enseñanza-aprendizaje:

Duración: Dos semanas.

Semana 9

- a. De acuerdo a lo estudiado, conceptualiza los términos que conforman el *Voice leading*.



1.Voice leading:_____

2.Patrones de *voice leading*:_____

3.Combinación de patrones rítmicos con patrones de *voice leading*:_____

b.Escribir un *voice leading* sobre un *blues* tradicional en C⁷ para saxo tenor y G⁷ para saxo alto, expuesta a continuación usando patrones de *voice leading* y combinados con patrones rítmicos. (Revisar tablas de *voice leading* y patrones rítmicos)

Exposición: Utilizar figuras musicales para un enlace horizontal, vertical o mixto en un *voice leading* por compás.

Desarrollo: Utilizar enlaces horizontales, verticales y mixtos en un *voice leading* combinado con patrones rítmicos.

Conclusión: Utilizar patrones de *voice leading* combinados con patrones rítmicos con enlaces horizontales, verticales y mixtos.

I⁷ (raíz)

IV⁷ (séptima)

I⁷ (tercera)

II-⁷(raíz)

V⁷(raíz)

I⁷(raíz)

c.Grabar con *time feel* dos vueltas de *blues* tradicional, una vuelta usando el ejercicio realizado en la parte ‘b’ y la segunda vuelta tratando de improvisar. (Grabación 10)

d.Escribir un *voice leading* sobre un *jazz blues* expuesto a continuación en C⁷ para saxo tenor y G⁷ para saxo alto, usando patrones de *voice leading* y patrones rítmicos. (Revisar tabla de *voice leading* y patrones rítmicos)

Exposición: Utilizar figuras musicales para un enlace horizontal, vertical o mixto en un *voice leading* por compás.

Desarrollo: Utilizar enlaces horizontales, verticales y mixtos en un *voice leading* combinado con patrones rítmicos.

Conclusión: Utilizar patrones de *voice leading* combinados con patrones rítmicos con enlaces horizontales, verticales y mixtos

I ⁷	IV ⁷	I ⁷	II- ⁷	V ⁷ /IV	
IV ⁷	IV ⁹	I ⁷	II- ^{7b5}	V ⁷ /II	
II- ⁷	V ⁷	III- ⁷	VI- ⁷	II- ⁷	V ⁷

e. Grabar con *time feel* dos vueltas de *jazz blues*, una vuelta usando el ejercicio realizado en la parte 'b' y la segunda vuelta tratando de improvisar, utilizar grabación 12.

f. Escuchar lo grabado y realizar una comparación entre lo escrito y lo improvisado.

Semana 10

a. *All of me*, es *jazz standards* de 32 compases de forma simétrica ABAC. A continuación se muestra la estructura y forma.

ILUSTRACIÓN 39. FORMA Y ESTRUCTURA DE *ALL OF ME*

I ⁶		V ⁷ /VI			
A					
V ⁷ /II		II ⁻⁷			
V ⁷ /VI		IV ⁻⁷			
B					
V ⁷ /V		II ⁻⁷		V ⁷	
I ⁶		V ⁷ /VI			



A				
	V^7/II		II^{-7}	
	IV^6	IV^{-6}	III^{-7}	V^7/II
C				
	II^{-7}	V^7	I^6	$(II^{-7} \quad V^7)$

Elaboración propia.

Para un desarrollo motivico y una distribución eficiente de los recursos de la improvisación se le descompone la siguiente manera: A: Exposición, B: Desarrollo, A: Re Exposición y C: Conclusión.

b. Escribir un solo sobre la forma *All of me* usando recursos del proceso enseñanza aprendizaje de la Unidad III. (tonalidad en D saxo tenor y A saxo alto)

A (Exposición): Utilizar figuras musicales para un enlace horizontal, vertical o mixto en el empleo del *voice leading* por compás.

B (Desarrollo): Utilizar *voice leading* combinado con patrones rítmicos, por compás o tiempo de compás, con enlace horizontal, vertical o mixto.

A (Re Exposición): Utilizar figuras musicales para un enlace horizontal, vertical o mixto en el empleo del *voice leading* por tiempos del compás.

C (Conclusión): Utilizar patrones rítmicos combinado con patrones de *voice leading*, por compás o tiempo de compás, con enlace horizontal, vertical o mixto.

A				
	I^6		V^7/vi	
	V^7/II		II^{-7}	
	V^7/vi		IV^{-7}	
B				
	V^7/v		II^{-7}	V^7
	I^6		V^7/vi	
A				

V^7/II	II^{-7}		
IV^6	IV^{-6}	III^{-7}	V^7/II
C			
II^{-7}	V^7	I^6	$(II^{-7} \quad V^7)$

- c. Ejecutar con *time feel* dos vueltas de *All of me*, una vuelta usando el ejercicio realizado en la parte 'b' y la segunda vuelta tratando de improvisar. (Grabación 13)
- d. Grabar con *time feel* dos vueltas de *All of me*, una vuelta usando el ejercicio realizado en la parte 'b' y la segunda vuelta tratando de improvisar. (Grabación 13)
- e. Escuchar lo grabado y realizar una comparación entre lo escrito y lo improvisado.

3.4 Unidad IV: Cadencia II V I

3.4.1 Tema: $II^{-7} V^7 I^{maj7}$

Objetivo general: Utilizar lick $II^{-7} V^7 I^{maj7}$ sobre la forma de un *jazz blues*.

Objetivos específicos:

- Conceptualizar la cadencia $II^{-7} V^7 I^{maj7}$.
- Lick $II^{-7} V^7 I^{maj7}$ de Sonny Stitt.
- Ejecutar lick $II^{-7} V^7 I^{maj7}$ sobre un *jazz blues*.
- Utilizar lick $II^{-7} V^7 I^{maj7}$ sobre un *jazz blues*.
- Grabar con *time feel* los lick $II^{-7} V^7 I^{maj7}$ sobre un *jazz blues*.

Contenidos:

- $II^{-7} V^7 I^{maj7}$.

Con la observación directa y análisis de las transcripciones de Sonny Stitt, se realiza una serie de ejercicios para el desarrollo de la improvisación en base a los lick $II^{-7} V^7 I^{maj7}$. Primero, fundamentar la cadencia principal del *jazz* $II^{-7} V^7 I^{maj7}$. Segundo, realizar ejercicios

en función de los *lick* extraídos de las transcripciones de Sonny Stitt. La ejecución de los mismos será el resultado del proceso de enseñanza-aprendizaje en el estudio de la improvisación a través de un *jazz blues*.

Método de enseñanza:

Se desarrolla en varias semanas, donde las horas de estudio varían de acuerdo a las aptitudes del proceso de enseñanza-aprendizaje del instrumentista. La experiencia concreta en el instrumento al realizar las actividades didácticas expuestas por la ejecución, análisis y composición. Por otra parte, la fundamentación y aplicación de conceptos al momento de escribir sobre la forma de un *jazz blues*. Finalmente, un pensamiento de diseño donde el alumno será capaz de identificar sus problemas y solucionarlos de manera autóctona.

Proceso de enseñanza-aprendizaje:

Duración: Cuatro semanas.

Semana 1 y 2

a. Cadencia II V I.

La cadencia de la palabra latín *cadere*, caer es una combinación melódica o armónica que produce una sensación de conclusión, reposo o resolución y su importancia está íntimamente ligada al contexto musical, pues establece la tonalidad y da coherencia a la estructura formal. En la música tonal la cadencia es fundamental en la estructura de su forma, pues produce la sensación de final al terminar una sección, frase, periodo o semifrases.

Las cadencias principales son:



- Cadencia perfecta V al I
- Cadencia plagal IV al I
- Semicadencia IV al V
- Cadencia Rota V al VI-

La utilización de la inversión al momento de emplearlas puede causar que la cadencia sea llamada de otra manera. Continuando con el trabajo en la música académica aparece la cadencia auténtica perfecta que es la agrupación IV V I, de donde se deriva la cadencia de música popular y la más representativa en el *jazz* II- V I. Se realiza un remplazo de la subdominante IV grado a su inmediato inferior II, pues comparte dos notas en su estructura interna.

En el *jazz* la cadencia II V I está dividida por la resolución del V, sea esta a I o I- produciendo un cambios en la estructura del II- y de las tensiones disponibles en el V.

b.Lick II⁻⁷ V⁷ I^{maj7} expuestos por las transcripciones de Sonny Stitt.

ILUSTRACIÓN 40. CANDENCIA II-7 V7 I

Con anacrusa	A tempo
	

Elaboración propia.

c.Ejecutar los lick II⁻⁷ V⁷ I^{maj7} expuestos en la parte 'b'.

d.Utilizar las líneas melódicas expuestas en la parte 'c' para crear nuevas frases como si fueran preguntas o respuestas de forma binaria, ternaria o cuaternaria. Por ejemplo.



A continuación realizar las siguientes formas establecidas como se muestra en el ejemplo anterior. Las tonalidad a utilizar es C



Binario: SF original (pre) SF creada (res)

SF creada (pre) SF original (res)

I		II- V⁷	I

II- V⁷	I	IV	

Ternario: SF creada (pre) SF original (des) SF creada (res)

SF original (pre) SF creada (des) SF creada (res)

SF creada (pre) SF creada (des) SF original (res)

SF original (pre) SF original (des) SF creada (res)

IV⁷	II- V⁷	I	III-

II- V⁷	I	IV	I

I^{maj7}	IV⁷	II- V⁷	I

IV⁷	Bb⁷	II- V⁷	I

Cuaternario: SF original (pre) SF creada (res) SF original (des) SF creada (con)

SF creada (pre) SF original (res) SF creada (des) SF original (con)

SF creada (pre) SF creada (res) SF original (des) SF creada (con)

SF creada (pre) SF creada (res) SF creada (des) SF original (con)

II- V⁷	I	IV⁷	VI-⁷	I


bVI^{maj7}	II- V⁷	I	bVII⁷	bVI^{maj7}

III ⁻⁷	subV ⁷ /II	II-	V ⁷	I	IV ⁷
I ^{maj7}	VI ⁻⁷	subV ⁷ /II	II-	V ⁷	I


e. Grabar los ejercicios realizados en la parte 'd' con *teme feel* adecuado y metrónomo en dos y cuatro. Considerar para este trabajo, claridad en la ejecución, fluidez al tocar y sentido melódico acorde a la ejecución.

f. Estudiar cada Lick II⁻⁷ V⁷ I^{maj7} y transportarlo a los doce tonos, como una forma de interiorizar el sonido de las notas. Para esto utiliza la grabación 14 de II V I a mayor, a continuación se muestra un ejemplo del trabajo a realizar.

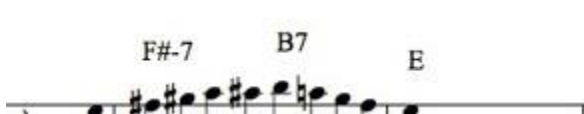
Original




2^{da} mayor



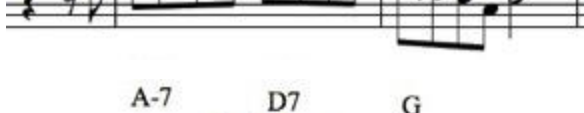
3^{er} menor



4^{ta} justa



5^{ta} justa



g. Realiza una reflexión de lo grabado.

Semana 3 y 4

a. *Turnaround*.

Turnaround es una cadencia que sirve para regresar al inicio de un tema o ir al DC; está basada en la cadencia auténtica IV V I, con una extensión de la misma a dos variaciones III⁻⁷ VI⁻⁷ II⁻⁷ V⁷ I o III⁻⁷ VI⁷/II II⁻⁷ V⁷ I. En el *jazz* se suele realizar sustituciones trigonales en los dominantes que produce que el *turnaround* tenga otra sonoridad III⁻⁷ subV⁷/II II⁻⁷ subV⁷/I I. Con este tipo de trabajo se da variedad a la armonía antes de regresar al temo o responder su melodía.

b. Lick III⁻⁷ VI⁻⁷ II⁻⁷ V⁷ I expuestos por las transcripciones de Sonny Stitt.

ILUSTRACIÓN 41. *TURNAROUND* III-7 VI-7 II-7 V I



Elaboración propia.

c. Ejecutar los lick III⁻⁷ VI⁻⁷ II⁻⁷ V⁷ I expuestos en la parte 'b'.

d. Transportar el link III⁻⁷ VI⁻⁷ II⁻⁷ V⁷ I expuesto a continuación en seis tonalidades diferentes por cuartas justas ascendente.





e. Grabar los ejercicios realizados en la parte ‘d’ con *teme feel* adecuado y metrónomo en dos y cuatro. Considerar para este trabajo, claridad en la ejecución, fluidez al tocar y sentido melódico acorde a la ejecución.

f. Escuchar lo grabado y realizar una comparación entre lo escrito y lo improvisado.

Semana 5

a. Escribir un solo sobre un *jazz blues* usando los lick $II^{-7} V^7 I^{maj7}$ sobre la estructura expuesta a continuación. (C^7 para saxo tenor y G^7 para saxo alto)

I^7	IV^7	I^7	II^{-7}	V^7/IV
IV^7	IV^{97}	I^7	II^{-7b5}	V^7/II
II^{-7}	V^7	III^{-7}	VI^{-7}	$II^{-7} V^7$

b. Ejecutar con *time feel* dos vueltas de *jazz blues*, una vuelta usando el ejercicio realizado en la parte ‘a’ y la segunda vuelta tratando de improvisar. (Grabación 12)

c. Grabar con *time feel* dos vueltas de *jazz blues*, una vuelta usando el ejercicio realizado en la parte 'a' y la segunda vuelta tratando de improvisar. (Grabación 12)

f. Escuchar lo grabado y realizar una comparación entre lo escrito y lo improvisado.

3.4.2 Tema: $\text{II}^{-7b5} \text{V}^7 \text{I}^{-7}$

Objetivo general: Utilizar lick $\text{II}^{-7b5} \text{V}^7 \text{I}^{-7}$ sobre la forma de un *jazz blues*.

Objetivos específicos:

- Conceptualizar la cadencia $\text{II}^{-7b5} \text{V}^7 \text{I}^{-7}$.
- Lick $\text{II}^{-7b5} \text{V}^7 \text{I}^{-7}$ de Sonny Stitt.
- Ejecutar lick $\text{II}^{-7b5} \text{V}^7 \text{I}^{-7}$ sobre un *jazz blues*.
- Utilizar lick $\text{II}^{-7b5} \text{V}^7 \text{I}^{-7}$ sobre un *jazz blues*.
- Grabar con *time feel* los lick $\text{II}^{-7b5} \text{V}^7 \text{I}^{-7}$ sobre un *jazz blues*.

Contenidos:

- $\text{II}^{-7b5} \text{V}^7 \text{I}^{-7}$.

Con la observación directa y análisis de las transcripciones de Sonny Stitt, se realiza una serie de ejercicios para el desarrollo de la improvisación en base a los lick $\text{II}^{-7b5} \text{V}^7 \text{I}^{-7}$. Primero, fundamentar la cadencia principal del *jazz* $\text{II}^{-7b5} \text{V}^7 \text{I}^{-7}$. Segundo, realizar ejercicios en función de los *lick* extraídos de las transcripciones de Sonny Stitt. La ejecución de los mismos será el resultado del proceso enseñanza-aprendizaje en el estudio de la improvisación a través de un *jazz blues*.

Método de enseñanza:

Se desarrolla en varias semanas, donde las horas de estudio varían de acuerdo a las aptitudes del proceso de enseñanza-aprendizaje del instrumentista. La experiencia concreta en el instrumento al realizar las actividades didácticas expuestas por la ejecución, análisis y composición. Por otra parte, la fundamentación y aplicación de conceptos al momento de escribir sobre la forma de un *jazz blues*. Finalmente, un pensamiento de diseño donde el alumno será capaz de identificar sus problemas y solucionarlos de manera autóctona.

Proceso de enseñanza-aprendizaje:

Duración: Tres semanas.

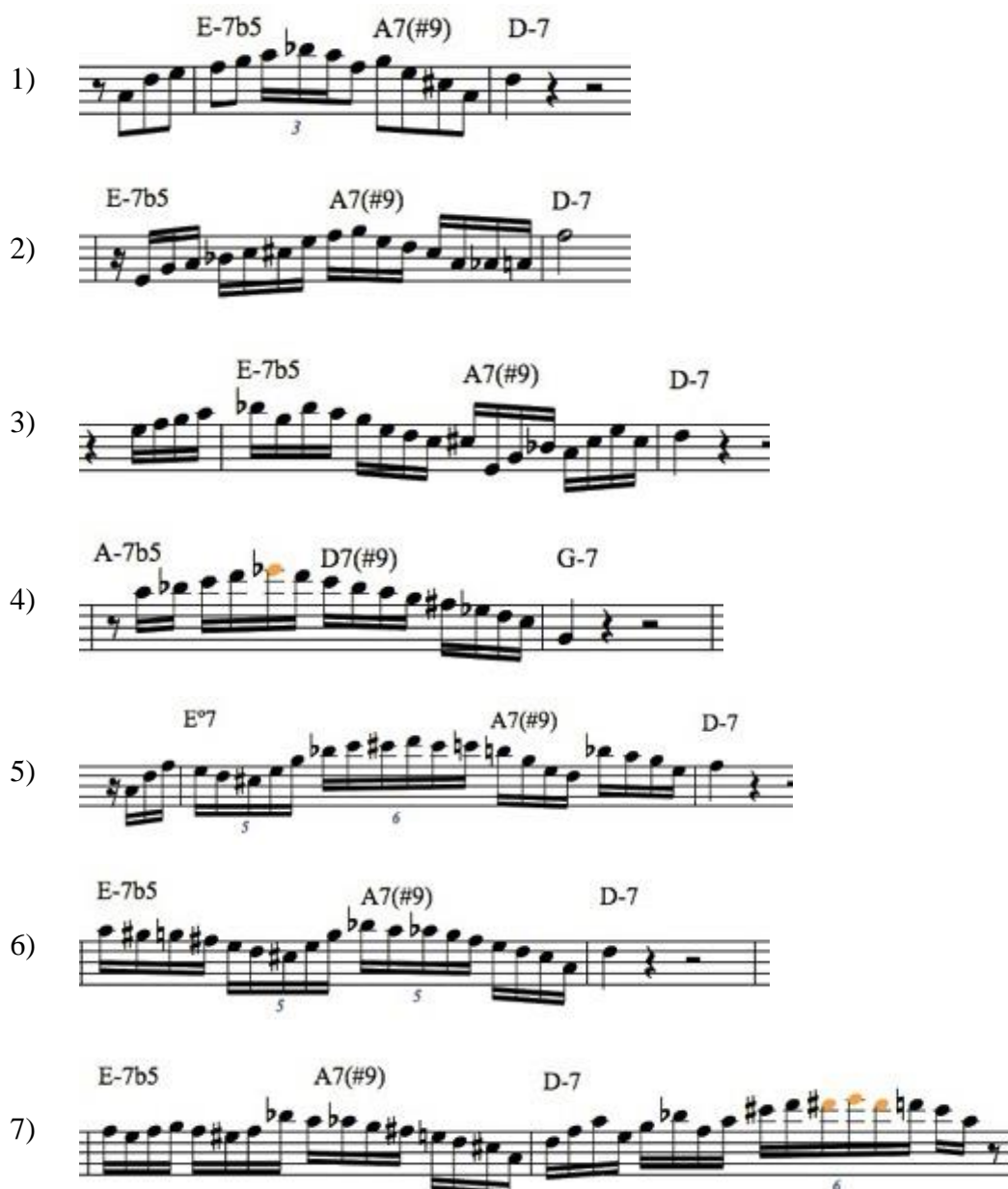
Semana 6 y 7

a. Cadencia $II^{-7b5} V^7 I^{-7}$.

La cadencia $II^{-7b5} V^7 I^{-7}$ cumple la misma función que una cadencia $II^{-7} V^7 I^{maj7}$. La diferencia es que este tipo de cadencia se usa en temas en tonalidad menor y las tensiones disponibles en el dominante son mas amplias ($b9$, 9 , $\#9$, $b13$, $\#11$).

b. Lick $II^{-7b5} V^7 I^{-7}$ expuestos por las transcripciones de Sonny Stitt.

ILUSTRACIÓN 42. CADENCIA $II^{-7b5} V^7(\#9) I^{-7}$



1) E-7b5 A7(#9) D-7

2) E-7b5 A7(#9) D-7

3) E-7b5 A7(#9) D-7

4) A-7b5 D7(#9) G-7

5) E°7 A7(#9) D-7

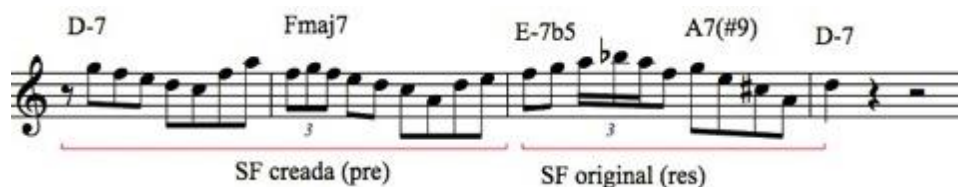
6) E-7b5 A7(#9) D-7

7) E-7b5 A7(#9) D-7

Elaboración propia.

- c. Ejecutar los lick II^{-7b5} V⁷ I⁻⁷ expuestos en la parte 'b'.
- d. Utilizar las líneas melódicas expuestas en la parte 'c' para crear nuevas frases como si fueran preguntas o respuestas de forma binaria, ternaria o cuaternaria. Por ejemplo.

ILUSTRACIÓN 43. CREACIÓN DE FRASES EN II-7b5 V7 I-7



Elaboración propia.

Binario: SF original (pre) SF creada (res)

SF creada (pre) SF original (res)

I⁻⁷

II^{-7b5}

V⁷

I⁻⁷

II^{-7b5}

V⁷

I⁻⁷

IV⁻⁷

Ternario: SF creada (pre) SF original (des) SF creada (res)

SF original (pre) SF creada (des) SF creada (res)

SF creada (pre) SF creada (des) SF original (res)

SF original (pre) SF original (des) SF creada (res)

IV⁷

II^{-7b5}

V⁷

I⁻⁷

bIII^{||} maj7

II^{-7b5}

V⁷

I⁻⁷

IV⁷

I⁻⁷

I⁻⁷

IV⁷

II^{-7b5}

V⁷

I⁻⁷

IV⁷

Bb⁷

II^{-7b5}

V⁷

I⁻⁷

Cuaternario: SF original (pre) SF creada (res) SF original (des) SF creada (con)

SF creada (pre) SF original (res) SF creada (des) SF original (con)

SF creada (pre) SF creada (res) SF original (des) SF creada (con)


SF creada (pre) SF creada (res) SF creada (des) SF original (con)

II ^{-7b5} V ⁷	I ⁻⁷	IV ⁷	bVI ^{maj7}	I ⁻⁷
bVI ^{maj7}	II ^{-7b5} V ⁷	I ⁻⁷	bVII ⁷	bVI ^{maj7}
bIII ^{maj7}	subV ⁷ /II	II ^{-7b5} V ⁷	I ⁻⁷	IV ⁷
I ⁷	bVI ⁷	subV ⁷ /II	II ^{-7b5} V ⁷	I ⁷


e. Grabar los ejercicios realizados en la parte 'd' con *teme feel* adecuado y metrónomo en dos y cuatro. Considerar para este trabajo, claridad en la ejecución, fluidez al tocar y sentido melódico acorde a la ejecución.

f. Estudiar cada lick II^{-7b5} V⁷ I⁻⁷ transportando a los doce tonos, como una forma de interiorizar el sonido de las notas. (Grabación 15)


Original




2^{da} mayor

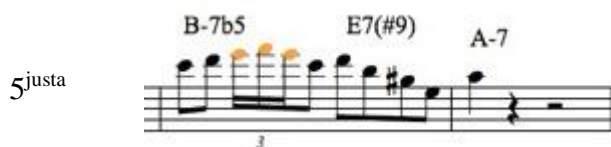


3^{ra} mayor



4^{ta} justa





Elaboración propia.

g. Realiza una reflexión de lo grabado y mencionar cuáles son las dificultades del ejercicio.

Semana 8

a. Escribir un solo sobre un *jazz blues* usando los lick II^{-7b5} V^7 I^{-7} de la semana 6 parte 'b'.

C^7 para saxo tenor y G^7 para saxo alto

I ⁷	IV ⁷	I ⁷	II- ⁷	V ⁷ /IV	
IV ⁷	IV ^{o7}	I ⁷	II- ^{7b5}	V ⁷ /II	
II- ⁷	V ⁷	III- ⁷	VI- ⁷	II- ⁷	V ⁷

b. Ejecutar con *time feel* dos vueltas de *jazz blues*, una vuelta usando el ejercicio realizado en la parte 'a' y la segunda vuelta tratando de improvisar. (Grabación 12)

c. Grabar con *time feel* dos vueltas de *jazz blues*, una vuelta usando el ejercicio realizado en la parte 'a' y la segunda vuelta tratando de improvisar. (Grabación 12)

g. Escuchar lo grabado y realizar una comparación entre lo escrito y lo improvisado.

3.4.3 Tema: Aplicación

Objetivo general: Escribir un solo sobre la forma de un *rhythm changes* utilizando las lick II^{-7} V^7 I^{maj7} y II^{-7b5} V^7 I^{-7} estudiadas en la Unidad IV.

Objetivos específicos:

- Conceptualizar las características de la cadencia.
- Entender la forma de *rhythm changes*.
- Escribir un solo sobre la forma de un *rhythm changes* utilizando los contenidos de la Unidad IV.
- Grabar con *time feel* sobre la forma de *rhythm changes* un solo escrito.

Contenidos:

- Forma de *rhythm changes*.

Con la composición melódica se da fin al estudio del $\text{II}^{-7} \text{V}^7 \text{I}^{\text{maj}7}$ y $\text{II}^{-7\text{b}5} \text{V}^7 \text{I}^{-7}$ en la Unidad IV en base al vocabulario expuesto por Sonny Stitt en sus transcripciones, con la utilización de la forma de un *rhythm changes* como parte del proceso compositivo mediante la realización de un solo escrito. Se debe aclarar, que el trabajo compositivo involucra la parte armónica y melódica donde el alumno debe incorporar procesos de *time feel* estudiados en la Unidad I, ritmo Unidad II y *voice leading* Unidad III.

Método de enseñanza:

Se desarrolla en dos semanas, donde las horas de estudio varían de acuerdo a las aptitudes del proceso de enseñanza-aprendizaje del instrumentista. La experiencia concreta en el instrumento al realizar las actividades didácticas expuestas por la ejecución, análisis y composición. Por otra parte, la fundamentación y aplicación de conceptos al momento de escribir sobre la forma de *rhythm changes*. Finalmente, un pensamiento de diseño donde el alumno será capaz de identificar sus problemas y solucionarlos de manera autóctona.

Proceso de enseñanza-aprendizaje:

Duración: Dos semanas.

Semana 9

a. De acuerdo a lo estudiado, conceptualiza los términos que conforman el II V I.

1. Qué es el II V I: _____



2. $\text{II}^{-7} \text{V}^7 \text{I}^{\text{maj}7}$: _____

3. $\text{II}^{-7\text{b}5} \text{V}^7 \text{I}^{-7}$: _____

4. Qué son los *lick*: _____

b. Ejecutar patrones $\text{II}^{-7} \text{V}^7 \text{I}^{\text{maj}7}$ expuestos de las transcripciones de Sonny Stitt.




ILUSTRACIÓN 44. CADENCIA II-7 V7 I


Con anacrusa	A tempo
	


Elaboración propia.


c.Ejecutar patrones II^{-7b5} V⁷ I⁻⁷ expuestos de las transcripciones de Sonny Stitt.


ILUSTRACIÓN 45. CADENCIA II-7b5 V7(#9) I

- 1)
 
- 2)
 
- 3)
 

4) 

5) 

6) 

7) 

Elaboración propia.

d. Escribir dos coros de solos utilizando $\text{II}^{-7} \text{V}^7 \text{I}^{\text{maj}7}$ y $\text{II}^{-7\text{b}5} \text{V}^7 \text{I}^{-7}$ sobre la forma de un *jazz blues* expuesto a continuación. (C^7 para saxo tenor y G^7 para saxo alto)

I ⁷	IV ⁷	I ⁷	II- ⁷	V ⁷ /IV	
IV ⁷	IV ^{ø7}	I ⁷	II- ^{7b5}	V ⁷ /II	
II- ⁷	V ⁷	III- ⁷	VI- ⁷	II- ⁷	V ⁷

e. Grabar con *time feel* cuatro vueltas de *jazz blues*, dos usando el ejercicio realizado en la parte 'b' y dos tratando de improvisar, utilizar grabación 12.

f. Escuchar lo grabado y realizar una comparación entre lo escrito y lo improvisado.

Semana 10

a. *Rhythm changes*, *jazz standards* de 32 compases de forma simétrica AABA.

ILUSTRACIÓN 46. FORMA Y ESTRUCTURA DE UN RHYTHM CHANGES

	I	VI ⁻⁷	II ⁻⁷	V ⁷	III ⁻⁷	VI ⁻⁷	II ⁻⁷	V ⁷
A								
	II ⁻⁷	V ⁷ /VI	IV	bVII ⁷	III ⁻⁷	VI ⁻⁷	II ⁻⁷	V ⁷
A								
	II ⁻⁷	V ⁷ /VI	IV	bVII ⁷	II ⁻⁷	V ⁷	I	
(3)								
B								
	V ⁷ /V				V ⁷			
A								
	II ⁻⁷	V ⁷ /VI	IV	bVII ⁷	II ⁻⁷	V ⁷	I	

Elaboración propia.

A: Exposición A: Re Exposición B: Desarrollo A: Re Exposición

b. Escribir un solo sobre la forma *Rhythm changes* expuesto a continuación (Csaxo tenor y Gsaxo alto) usando lick II⁻⁷ V⁷ I^{maj7} y II^{-7b5} V⁷ I⁻⁷ como herramientas del proceso de enseñanza-aprendizaje de la Unidad IV. (Revisar tablas de semana 9 parte 'a' y 'b').

	I	VI ⁻⁷	II ⁻⁷	V ⁷	III ⁻⁷	VI ⁻⁷	II ⁻⁷	V ⁷
A								
	II ⁻⁷	V ⁷ /VI	IV	bVII ⁷	III ⁻⁷	VI ⁻⁷	II ⁻⁷	V ⁷
A								
	I	VI ⁻⁷	II ⁻⁷	V ⁷	III ⁻⁷	VI ⁻⁷	II ⁻⁷	V ⁷

	II ⁻⁷	V ⁷ /VI	IV	bVII ⁷	II ⁻⁷	V ⁷	I

(3)

	V ⁷ /V	V ⁷		

	I	VI ⁻⁷	II ⁻⁷	V ⁷	III ⁻⁷	VI ⁻⁷	II ⁻⁷	V ⁷

	II ⁻⁷	V ⁷ /VI	IV	bVII ⁷	II ⁻⁷	V ⁷	I

c. Ejecutar con *time feel* dos vueltas de *rhythm changes*, una vuelta usando el ejercicio realizado en la parte 'b' y la segunda vuelta tratando de improvisar. (Grabación 16)

d. Grabar con *time feel* dos vueltas de *Rhythm changes*, una vuelta usando el ejercicio realizado en la parte 'b' y la segunda vuelta tratando de improvisar. (Grabación 16)

h. Escuchar lo grabado y realizar una comparación entre lo escrito y lo improvisado.

3.5 Sistematización de la propuesta

3.5.1 Guía de evaluación

Para la objetividad del trabajo se realizó una guía de evaluación, para que los expertos en el tema de la enseñanza de la improvisación, sistematicen los recursos a desarrollar de una manera independiente. Primero, el recursos a desarrollar expuesto en cada unidad de trabajo. Segundo, las características principales que describen el desarrollo del recurso. Tercero, la linealidad entre cada unidad y sus componentes. Cuarto, los ejercicios propuestos para el desenvolviendo de la herramienta. Quinto, el método de evaluación empleado para realizar un seguimiento del proceso de enseñanza-aprendizaje en la improvisación. Finalmente, el tiempo que toma el estudio de la guía didáctica.

3.5.2 Expertos

Los expertos utilizados para la valoración del presente trabajo, fueron los mismos a quienes se les realizó la entrevista: Jay Byron, Francisco Lara, Cayo Iturralde y Raimon Rovira. Primero, se necesita de la experiencia de las personas que dan estas clases para conocer que tan factible o no son los recursos propuestos en el desarrollo de la improvisación. Segundo, si la linealidad del contenido esta acorde a lo que se busca al final del estudio de la guía didáctica. Tercero, si los ejercicios propuestos para la valoración de los estudiantes de saxofón son los más objetivos. Finalmente, el tiempo a desarrollar cumple con los parámetros alcanzar.

3.5.2.1 Unidad I: *Time feel*

TABLA 28. *TIME FEEL*

	Raimon Rovira	Jay Byron	Cayo Iturralde	Francisco Lara
Subdivisión	El estudio de la subdivisión (corcheas recta y swing) contribuye para al desarrollo del <i>time feel</i>			
	9	9	10	10
Articulación	El estudio de la ligadura y del acento de intención contribuye al desarrollo del <i>time feel</i> a través de la articulación			
	10	10	10	5
Tiempo en dos y cuatro	Los tiempos fuertes dos y cuatro contribuyen al desarrollo del <i>time feel</i> en la improvisación.			
	8.5	9	10	7
Aplicación	Los ejercicios y repertorio propuesto están en base al <i>time feel</i> como herramienta para el desarrollo de la improvisación.			
	9.5	10	10	10

Elaboración propia.

Observaciones: Se piensa que las semanas son muy cortas y el estudio muy laborioso para su correcta asimilación y los ejercicios deberían tener más variantes rítmicas. No se debe asumir que el alumno sabe algunos conceptos, ni pensar que tenga criterio para asimilar las diferentes subdivisiones. En la articulación se debe trabajar también la inflexión melódica e incluir tocar hacia atrás. El desarrollo de las semanas es muy corto para un unidad muy larga, sacar la discriminación auditiva entre los diferentes tipos de subdivisión y solo enseñar uno porque puede confundir. Aumentar referencia de audios en el proceso de aprendizaje.

3.5.2.2 Unidad II: Ritmo

TABLA 29. RITMO

	Raimon Rovira	Jay Byron	Cayo Iturralde	Francisco Lara
Patrones rítmicos	Los ejercicios de patrones rítmicos expuestos por las transcripciones de Sonny Stitt contribuyen al desarrollo del lenguaje improvisatorio en el saxofón.			
	10	10	10	10

Patrones rítmicos sobre progresiones armónicas	Los ejercicios de patrones rítmicos en función de las progresiones armónicas contribuyen al desarrollo del lenguaje improvisatorio en el saxofón.			
	8	8	10	10
Desplazamiento melódico	Los ejercicios de patrones rítmicos con densidad melódica contribuye al desarrollo del lenguaje improvisatorio en el saxofón.			
	10	9	10	10
Aplicación	La aplicación de patrones rítmicos con densidad melódica sobre una progresión de blues refleja el proceso enseñanza-aprendizaje de la unidad II como herramienta para el desarrollo de la improvisación.			
	9	10	10	10

Elaboración propia.

Observaciones: Escribir más ejemplos; añadir notas de aproximación cromática como enlaces; incluir las formulas rítmicas en ejercicios en base a modos y arpeggios. Ejemplificar más la parte de patrones melódicos; revisar y explicar el uso de la tabla de tensiones. Y cambiar densidad melodica por desplazamiento melódico. Una actividad que solo se base en los incisos sería un gran aporte. Se debería cambiar la Unidad II por la Unidad I.

3.5.2.3 Unidad III: *Voice leading*

TABLA 30. *VOICE LEADING*

	Raimon Rovira	Jay Byron	Cayo Iturralde	Francisco Lara
<i>Voice leading</i>	El desarrollo de ejercicios en base al voice leading aplicado a un tema contribuye como herramienta a la improvisación.			
	8.5	10	10	8
Patrones de voice leading	El desarrollo de ejercicios en base a patrones de <i>voice leading</i> de Sonny Stitt contribuyen como una herramienta a la improvisación.			
	8.5	10	10	10
Patrones rítmicos con patrones de Voice leading	Los ejercicios combinados de patrones rítmicos con patrones rítmicos de <i>voice leading</i> contribuyen como herramienta al desarrollo de la improvisación.			
	8.5	10	10	10
Aplicación	La aplicación de <i>voice leading</i> combinado con patrones rítmicos de <i>voice leading</i> y patrones rítmicos sobre el tema All of me como herramienta al desarrollo de la improvisación.			
	9.5	10	10	10

Elaboración propia.

Observaciones: Un trabajo muy complejo para alumnos que están introduciéndose en el mundo de la improvisación. Por otro lado, el tiempo es demasiado corto para desarrollar este tipo de actividades, se necesita mucho más trabajo. Para mejorar hay que escuchar buena música. La tercera parte de la unidad es un punto muy alto a estudiar, los alumnos no lo van a lograr, se debería quitar de la guía y utilizar más *blues* tradicional para su desarrollo.

3.5.2.4 Unidad IV: II V I

TABLA 31. II V I

	Raimon Rovira	Jay Byron	Cayo Iturralde	Francisco Lara
II⁻⁷ V⁷ I^{maj7}	La utilización de lick II ⁻⁷ V ⁷ I ^{maj7} para el desarrollo de la improvisación como parte de una frase o semifrase dentro de una progresión.			
	9	10	10	9
II^{-7b5} V⁷ I⁻⁷	La utilización de lick II ^{-7b5} V ⁷ I ⁻⁷ para el desarrollo de la improvisación como parte de una frase o semifrase dentro de una progresión.			
	9.5	10	10	9
Aplicación	La aplicación de licks II ⁻⁷ V ⁷ I ^{maj7} , II ^{-7b5} V ⁷ I ⁻⁷ y secuencias sobre un rhythm changes como herramienta al desarrollo de la improvisación.			
	10	10	10	8

Elaboración propia.

Observaciones: Más ejemplos en general para desarrollar esta parte importante del vocabulario del *jazz* e implementar discografía; que escuchen más música y sobretodo que escuchen a otros saxofonistas. La aplicación debería más trabajar en un *jazz blues* y no utilizar otras estructuras más complejas, no escribir la transposición de los *lick*, debido a que eso no se usan.

3.6 Resultados de la valoración

Los resultados obtenidos de manera cuantitativa son muy favorables para la presente investigación, pero lo más importante son los comentarios que realizaron sobre el trabajo, porque la experiencia de los expertos contribuye a ofrecer otra visión sobre el alcance de la guía didáctica y sobre todo, hasta donde se puede llegar con ella.

TABLA 32. RESULTADOS DE VALORACIÓN

	Raimon Rovira	Jay Byron	Cayo Iturralde	Francisco Lara
Unidad I: Time feel	9.18			
	9.25	9.5	10	8
Unidad II: Ritmo	9.62			
	9.25	9.25	10	10
Unidad III: Voice leading	9.56			
	8.75	10	10	9.5
Unidad IV: II V I	9.54			
	9.5	10	10	8.66

Elaboración propia.

Como se puede observar, la media de la guía es favorable en cuanto a una evaluación, pero hay que considerar los puntos a favor y en contra con respecto al trabajo, debido a que son los puntos de inflexión que realmente importan.

- Que se debería examinar el cambio del capítulo uno por el dos, y viceversa.



- Los ejercicios a realizarse deberían todos estar basados en *blues*.
- No asumir nada, al momento de realizarla.
- El trabajo de *voice leading* por medio de patrones rítmicos es muy avanzado para este tipo de trabajo.
- Ampliar el desarrollo del *time feel*.
- Los tiempos estimulados estan muy cortos para su desarrollo.

CONCLUSIONES

El empleo de recursos didácticos a través de una guía de aprendizaje contribuye no solo al desarrollo de la *performance* del alumno, sino también al desarrollo de la educación del país, porque ayuda a buscar soluciones a problemas que se viven en el día a día en el mundo de la educación en el desarrollo de la *performance* en el saxofón.

La sistematización del trabajo no fue una muestra de lo bien o mal que está realizada la guía didáctica, sino una observación de terceros de cómo en realidad puede o no funcionar si se aplica dentro del mundo educativo. Por otro lado, los procesos y ejercicios planteados funcionan, pero dependen mucho del alumno y la guía que él haga con respecto a su estudio. Por otra parte, utilizar a Sonny Stitt como material didáctico para la elaboración de la misma, da una visión diferente de la cantidad de material que existe por estudiar y que esto solo es una contribución a la educación en el Ecuador, y en especial a los instrumentistas de saxofón que quieren involucrarse en el mundo de la improvisación.

Escribir, tocar y grabar son los pilares principales de la guía didáctica, encima de una *pista* es como se pretende que el alumno haga una retroalimentación con cada una de las herramientas propuestas en el presente trabajo. Al final, se espera que el alumno pueda ejecutar su instrumento de una manera fluida, ordenada, con sentido y lenguaje musical. Al momento de improvisar, que tenga las capacidades cognitivas para saber lo que va a realizar y como va a bordar el solo al momento de tocar. Hay que considerar, que aprender a improvisar es un lenguaje, que no se adquiere con facilidad y rapidez, sino con la constancia del trabajo que se realice día a día de manera individual.

Lo que se busca con esto no es realizar una copia de Sonny Stitt en dicción, ejecución o ideas musicales expuestas en el saxofón, sino por el contrario, mostrar el conocimiento, lenguaje y las múltiples recursos existentes en el desarrollo del proceso de enseñanza aprendizaje que contribuyan a hacer conciencia de lo que se debe tomar en cuenta al momento de estudiar, crear o simplemente leer, ya que es un trabajo íntegro que involucra ejecución, concepto e imitación en un solo instante de tiempo. El realizar una recopilación de los trabajos realizados por saxofonistas en el mundo de la educación, durante estos últimos años ha sido el pilar fundamental para el desarrollo del trabajo.

Cuatro son los recursos que se desarrollan en la presente guía didáctica: primero, el *time feel* como un recurso básico al momento de hacer vocabulario y sobre todo, hacer de la notas

una manera de expresión, donde cada nota tiene un sentido musical y la manera de ejecutarla, articularla o simplemente subdividirla, o dice algo por medio del sonido. El material didáctico adquirido a través del análisis de las transcripciones de Stitt pensando en las características del *jazz*, contribuyen a la elaboración y desarrollo de un lenguaje musical. Frases virtuosas ejecutadas por Stitt y expuestas en el trabajo de una manera más sencilla en tiempo. Finalmente del lenguaje, se puede apreciar la descripción armónica a través de sus melodías como si hubieran escrito antes de grabar pues todas las notas utilizadas no solo describen la armonía, sino que también son un motivo que funciona de manera independiente.

El *time feel* que se observa a través del análisis muestra una parte de la historia de *hard Bop* y comienzos del jazz moderno, por la forma de utilizar tensiones y combinación de intervalos entre notas (la disposición de las notas muestra modernidad al momento de ser ejecutadas) proporcionando sonoridades contemporáneas para la época. De igual manera, la utilización de tensiones y cromatismos a los mismos como característica principal de su lenguaje.

El estudio del ritmo constituye uno de los pilares de la improvisación, debido a que lleva al desarrollo motivico expresado a través de las notas y las notas son el complemento que lo acompañan. Si se piensa en las figuras que se obtienen en las múltiples combinaciones que se pueden hacer a través de ellas, se puede entender la capacidad que ofrece el ritmo a través de la ejecución. Stitt en sus transcripciones muestra mucho la utilización del *tresillo* en sus diferentes combinaciones y a la *corchea* como su figura fundamental en la creación. El desplazamiento rítmico sobre la extensión de dominantes como una forma de mostrar modernidad en los solos y *polirítmia* con respecto a una sección rítmica al momento de *solear*.

Un trabajo de *voice leading* permite entender de una manera más sencilla, como se puede representar la armonía y el sonido que produce una nota sobre ella. El trabajo combinado con el ritmo y el *time feel* da muestra de un solo más elaborado, no solo en ejecución sino también en el color que se quiera expresar por medio de las notas de un *voice leading*. Al analizar la frecuencia de las notas sobre cada acorde, uno puede notar que sus frases melódicas casi siempre empiezan en tensiones disponibles (9, 11, 13 dependiendo la calidad del acorde) o terceras y que los dominantes siempre están representados por un #11 o b13 como una forma de dar color y sonoridad diferente a cada resolución expuesta a través del *VI*.

El estudio del II V I como ejercicios para la adquisición de vocabulario, permite al cuerpo y la mente hacer de las notas más que memoria muscular, sino, ejercitar la sonoridad que se puede representar sobre tres acorde a través de las notas. Luego de analizar las cadencias a mayor y menor se puede notar lo complejo que es ejecutar sus cadencias, pero al mismo tiempo lo claras que son en sonoridad y sobretodo que cada resolución es una idea nueva para mostrar al momento de solear. El proponer todos las cadencias a mayor y menor expresadas en las transcripciones se puede tener un panorama amplio de su vocabulario y más recursos para proponer al alumno al momento de su desarrollo musical.

La eficiencia adquirida por el estudiante en sus horas de estudio, con los recursos aprendidos, desarrolla en él un lenguaje musical y autoconciencia al momento de tocar y crear melodías sobre una progresión de acordes dentro de un género o estilo musical.

La investigación da solución a ejecutantes de saxofón o instrumentos melódicos que deseen improvisar sobre una forma de manera ordenada, clara, fluida y con sentido musical, donde desarrollen su lenguaje improvisatorio de una manera progresiva. Tomando en cuenta que para ello se requiere un conocimiento previo en armonía y dominio del instrumento, razón por la cual, esta direccionado para alumnos universitarios que estén cursando el quinto o sexto semestre de Universidad. Los recursos existentes en el campo de la improvisación, por medio del lenguaje adquirido por Sonny Stitt en sus discos y, sobre todo, en una selección de temas dentro de su desarrollo musical, contribuirán con un aporte al desarrollo del aprendizaje del alumno en el aula, como parte principal [improvisación] de un instrumentista moderno en su formación profesional.

Finalmente, hacer del estudiante un ser humano que haga de los sonidos un arte y de ese arte un gusto de la sociedad por medio de la experimentación musical que llegue a mostrar en cada solo o pieza musical a interpretar en un disco o concierto, es lo que cada recurso tiene como fin dentro de la improvisación gracias al material musical expuesto por Stitt, llevando al músico a un estado de constante creación y hacer de esto un gusto y no una preocupación.



RECOMENDACIONES

El presente trabajo está desarrollado para estudiantes con conocimientos de armonía popular y un desenvolvimiento en el instrumento con conocimientos de escalas, arpeggios y modos. La presente guía didáctica es una introducción a los recursos del lenguaje de la improvisación, pero esto no amerita a que este se prepare para el estudio del mismo.

El tiempo del proceso de enseñanza-aprendizaje varía, dependiendo del alumno y sus capacidades cognitivas y su desempeño en las horas de estudio del instrumento en general; por otro lado, este trabajo sirve con material de apoyo a una clase o como material individual en proceso de enseñanza-aprendizaje.

La realización correcta de los ejercicios se observan con el pasar del tiempo, por medio de la escucha activa de las actividades grabadas en un principio.

La guía no enseña a improvisar, pero si contribuye con el proceso de enseñanza-aprendizaje del desarrollo de la improvisación en estudiantes de saxofón.



BIBLIOGRAFÍA

- Ayala, I. (2014). Estructuras del Lenguaje Musical. Unidad I. Jaén, Andalucía: Universidad de Jaén. Extraído el 20 de julio del 2017. Disponible en:
<http://www4.ujaen.es/~imayala/private/estructuras/Tema%201%20sin%20resumir.pdf>
- Ander, E. (2003). *Métodos y técnicas de investigación social. Técnicas para la recolección de datos de la información*. Volumen IV. México: Lumen.
- Arbor, A. (2005). WORLDCAT [en línea].: University of Michigan Press, 2005, [fecha de consulta: 3 de Abril de 2016]. Base de datos disponible en el distribuidor OCLC First Search por la red IPSS vía WorldCat. También disponible en: <
<http://www.worldcat.org/title/lester-young/oclc/57344030>>.
- Bair, J. (2013). *Cyclic Patterns In John Coltrane's Melodic Vocabulary As Influenced By Nicolas Slonimsky's Thesaurus Of Scales And Melodic Patterns: An Analysis Of Selected Improvisations*. University of North Texas. Obtenido el 6 de noviembre del 2015. Disponible en: <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4348/>
- Baker, D. (1988). *JAZZ IMPROVISATION. A Comprehensive Method for all musicians*. Estados Unidos: Alfred Pubn.
- Baker, D. (1988). *JAZZ PEDAGOGY. A Comprehensive Method of Jazz Education for Teacher and Student*. Estados Unidos: Alfred Pubn.
- Baker, D. (1990). *Modern Concepts in Jazz Improvisation. A Comprehensive Method for all musicians*. Estados Unidos: Alfred Pubn.
- Bass, J (1947). *Cuarta parte. Tratado de formas musicales*. Buenos Aires: RICORDI AMERICANA S.A.E.C.
- Bergonzi, J. (1999). *Creating A Jazz Vocabulary* Vol. 1. Jazz Heaven: Estados Unidos.
- Bernhard, H. (2013) *Music Education Majors' Confidence in Teaching Improvisation*. State University of New York at Fredonia, Fredonia, NY, USA. Obtenido el 8 de octubre del 2015. Disponible en: <http://jmt.sagepub.com/content/22/2/65.abstract> Email: christian.bernhard@fredonia.edu
- Bertholf, G. (2006). *John Coltrane: Jazz Improvisation, Performance, and Transcription*. Colby College. Obtenido el 6 de noviembre del 2015, de
<http://digitalcommons.colby.edu/honorstheses/657/>



- Brecker, M. (1984). *Emile Ryjoch Music* (2014/10/01) Michael Brecker Q&A at the Univercity North Texas 1984. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=MEJE2TVQ16M>
- Brecker, A. (1999). *Brecker and Patterns: an analysis of Michael Brecker's melodic and instrumental devices*. Sibelius Academy (Helsinki, Finland) Department of Composition and Music Theory. Obtenido el 6 de noviembre del 2015. Disponible en:
http://ethesis.siba.fi/showrecord.php?language=en_EN&ID=392732&
- Brecker, M. (2006). Biografía de Michael Brecker. Michael Brecker. Extraído el 8 de enero del 2018. Disponible en:
<http://www.michaelbrecker.com/section2/MichaelBreckerBiography.pdf>
- Bonilla, C. & Rodríguez, P. (2007). *Más allá del dilema de los métodos: la investigación en ciencias sociales*. Santa fé, Colombia: Ediciones Uniandes.
- Campbell, G. (1998a). *Connecting Jazz Theory*. Estados Unidos: Hal Leonard Corporation.
- Campbell, G. (1998b). *EXPANSIONS: A method for developing new material for improvisation*. Segunda Edición. Estados Unidos: Hal Leonard Corporation.
- Campbell, G. (2001). *Triads pairs for Jazz: Practice and application for the Jazz Improvisor*. Estados Unidos: Warner brothers pubn.
- Carrasco, N. (2008). *Improvisación y escucha: Materiales y contexto*. Universidad de Chile. Escuela de Posgrado. Estraído el 2 de agosto del 2018. Disponible en:
http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2008/ar-carrasco_n/pdfAmont/ar-carrasco_n.pdf
- Castillo, J. (2009) Aproximación al lenguaje del saxofonista Lee Konitz a través de la transcripción, análisis y comparación. *Proyecto de grado*. Ponificia Universidad Javeriana. Colombia, Bogotá. Disponible en:
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/4676/tesis59.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Cetta, P. (2010). *La composición musical como investigación*. Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar>
- Chell, S. (2006). *Sonny Stitt: New York Jazz. All about Jazz*. Extraído el 30 de marzo del 2018. Disponible en: <https://www.allaboutjazz.com/new-york-jazz-sonny-stitt-verve-music-group-review-by-samuel-chell.php>
-



- Coker, J. (2010). *Clear Solutions For Jazz Improvisers*. Jamey Aebersold Jazz. Paperback: Estados Unidos. In: Niknafs, N. (2013). *Free Improvisation: What It Is, and Why We Should Apply It in Our General Music Classrooms*. Northwestern University, Evanston, IL, USA. Obtenido el 8 de octubre del 2015. Disponible en: <http://gmt.sagepub.com/content/27/1/29.abstract>
- Crook, H. (1991). *HOW TO IMPROVISE: An Approach To Practicing Improvisation*. Boston, Estados Unidos: Bercklee College of Music.
- Crook, H. (1999). *READY, AIM, IMPROVISE!: Exploring the Basics of Jazz Improvisation*. Boston, Estados Unidos: Bercklee College of Music.
- Cruces, M. (2009). Implicaciones de la expresión musical para el desarrollo de la creatividad en educación infantil (Tesis de doctorado). Universidad de Málaga, España. pág. 65-79. Disponible en: <http://www.biblioteca.uma.es/bbldoc/tesisuma/17963138.pdf>
- Dziuba, M. (2003). *The big Book of jazz guitar improvisation*. Estados Unidos: Alfred Music Publishing G.
- De Franca Neto, J. (2011). *La música una disciplina que cambia vidas*. Universidad de Granada. Granada, España: Editorial de la Universidad de Granada.
- Diccionario de la lengua Española*. (2010). Real Academia Española. Ingreso online el 15 de noviembre del 2015. Disponible en: <http://www.rae.es/>
- Diccionario Oxford Music Online*. (s/d). Ingreso el 15 de Noviembre del 2015. Disponible en: www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_t237
- Edward. (2014). "Sonny" Stitt: *Original voice or jazz imitator*. Alabama. Tuscahoosa 2014. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/281628989_Edward_Sonny_Stitt_original_voice_or_jazz_imitator
- Eco, U. (1994). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de la investigación*. España: Gedisa.
- Epelde, A. (Mayo, 2009). Importancia de improvisación y acompañamiento musicales para su aplicación en primaria. *Creatividad y Sociedad*. Nº 13. Recuperado el 2 de agosto del 2018. Disponible en: <http://www.creatividadysociedad.com/articulos/13/Creatividad%20y%20Sociedad.%>



[20Importancia%20de%20improvisacion%20y%20acompañamiento%20musicales%20para%20su%20aplicacion%20en%20primaria.pdf](#)

Eras, L. (2017). Entrevistas (R. Rovira; Carlos Iturralde; Marcos Merino; Jay Byron; Francisco Lara). Comunicación personal.

Escobar, J. (Octubre, 2017). Apropiación de un lenguaje improvisatorio-compositivo basado en el análisis de elementos musicales de pasillo y bambuco, articulados con lenguajes del jazz (Tesis de maestría). Universidad Distrital Francisco José De Caldas, Bogota, Colombia.

Esquivel, N. (Abril – Junio 2009). Orff Schulwerk O Escuela Orff: Un Acercamiento a la vision holística de la Educación y al lenguaje de la creatividad artística. *La Retreta*. Año II. N° 2. Recuperado el 2 agosto del 2018. Disponible en: <http://laretreta.net/0202/orff.pdf>

Friedwald, W. (Agosto 14, 2006). Bebop's Greatest Sparring Partner. *The New York Sun*. Extraído el 8 de enero del 2018. Disponible en: <https://www.nysun.com/arts/bebops-greatest-sparring-partner/37848/>

García, L. (2009). La Guía Didáctica. Boletín electrónico de noticias de educación a distancia. Educación a distancia CUED. Editorial BENED. Extraído el 20 de junio del 2016. Disponible en: <https://www2.uned.es/catedraunesco-ead/editorial/p7-2-2009.pdf>

González, S. & López-Cano, R. (2008). Palabras preliminares. Tópicos del seminario 19. Número especial dedicado a la semiótica musical. pp. 5-14. Extraído el 3 de agosto del 2018. Disponible en: <http://www.geocities.ws/lopezcano/Articulos/topicos/2008.Palabras.pdf>

Harmony Principles. (2014). *Voice leading*. Sun music center Ltd. Canada. Extraído el 20 de marzo del 2018. Disponible en: http://sunmusicsschool.weebly.com/uploads/2/5/4/5/25453716/voice_leading.pdf

Hemsey de Gainza, V. (2007). *La improvisación musical*. Buenos Aires, Argentina: Editorial RICORDI AMERICANA.

Hernández, F. (2015). Los métodos de enseñanza de lenguas y teorías del aprendizaje. Pinar del Río: Universidad de Pinar del Río. Consultado el 15 de diciembre del 2016. Disponible en: <http://encuentrojournal.org/textos/11.15.pdf>



- Herrera, E. (1995). *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Barcelona, España: Antoni Bosch S.A.
- Hunter, R. (2009). *What's Up With II-V-I's. An Introduction to the Jazz Language*. Extraído el 20 de febrero del 2018. Disponible en: <http://www.randyhunterjazz.com/assets/ii-v-i-lesson.pdf>
- John S, W. (July 24, 1982). Sonny Stitt, Saxophonist, Is Dead; Style Likened To Charlie Parker's. *The New York Times*. Extraído el 8 de enero del 2018. Disponible en: <https://www.nytimes.com/1982/07/24/obituaries/sonny-stitt-saxophonist-is-dead-style-likened-to-charlie-parker-s.html>
- Kircher, B. (2000). *The Oxford Companion to jazz*. New York: Oxford University Press. Pág. 3 <El jazz no es un 'que', es un 'como', y si haces las cosas de acuerdo al 'como' del jazz, es jazz>
- Lambert, C. (1992). *Music, Hol A Study of Music in Declin*. Disponible en: <http://prixdeslecteurs.wordpress.com>
- Lång, J. (2015). The role of self-efficacy in instrumental jazz improvisation pedagogy: experiences of three piano teachers. Music Education Sibelius Academy University of the Arts Helsinki. Obtenido el 6 de Noviembre del 2015. Disponible en: <http://ethesis.siba.fi/showrecord.php?ID=480347>
- Levine, M. (1995). *Teoría del Jazz por Mark Levine*. Traducción Judith Berlowitz. Estados Unidos: Sher Music Co.
- Martínez-Pereda, J. (2010). El jazz. Origen y evolución. Extraído el 8 de enero del 2017. Disponible en: <https://lamadejadelavida.files.wordpress.com/2014/05/el-jazz-origen-y-evolucion3b3n.pdf>
- McClimon, M. (2016, noviembre 4). Harmonic Interaction in Stitt & Rollins's "The Eternal Triangle". SMT Jazz Interest Group. Vancouver, BC: Canadá. Recuperado el 20 de diciembre del 2016. Disponible en: <https://files.mcclimon.org/projects/dissertation.pdf>
- Menanteau, A. (2018) *Jazz en América Latina. Revista musical chilena*. Núm. 229, pág. 9-11. Disponible en: <file:///Users/Josimar/Downloads/50762-37-176318-1-10-20180730.pdf>
- Monllor, R. (2013). El impacto de la música en la sociedad. *Revista diapasón*. Extraída el 10 de Julio del 2016. Disponible en:



<http://www.revistadiapason.com/reportajes/colaboraciones/el-impacto-de-la-musica-en-la-sociedad.html>

Monje, C. (2011). *Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa. Guía Didáctica*. Universidad Surcolombiana. Neiva, Colombia. Disponible en: <https://www.uv.mx/rmipe/files/2017/02/Guia-didactica-metodologia-de-la-investigacion.pdf>

Niknafs, N. (2013). *Free Improvisation: What It Is, and Why We Should Apply It in Our General Music Classrooms*. Northwestern University, Evanston, IL, USA. Obtenido el 8 de octubre del 2015. Disponible en: <http://gmt.sagepub.com/content/27/1/29.abstract>

On music Dicctionary. (2015). Extraído el 15 de julio del 2016. Disponible en: <http://dictionary.onmusic.org/terms/1762-improvisation>

Ortiz, N. (1950). La improvisación en el *Jazz*. Disponible en <http://revistamusicalchilena.uchile.cl>

Ossa Martínez, M. (2013). Un acercamiento a la música ‘clásica’: rompiendo tópicos. *ARTSEDUCA*, Núm. 6 Septiembre 2013. Recuperado, el 20 de marzo. Disponible en: <file:///Users/Josimar/Downloads/Dialnet-UnAcercamientoALaMusicaClasica-4528148.pdf>

Pérez Porto, J. & Gardey, A. (2012) Definición de Música. Definición.de. Recuperado el 8 de mayo del 2018. Disponible en: <https://definicion.de/musica/>.

Pérez Porto, J. & Gardel, A. (2015). Definición de Recursos didácticos. Definición. De. Recuperado el 8 de mayo del 2016. Disponible en: <https://definicion.de/recursos-didacticos/>

Perez, S. (2013). La Improvisación Rítmica desde una Mirada Multidisciplinar. Universitat Jaume I de Castellón, Castellón, España. Extraído el 8 de enero del 2018. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/285054065_La_Improvisacion_Ritmica_desde_una_Mirada_Multidisciplinar

Pignato, J. (2013). *Angélica jets the spirit out: Improvisation, epiphany and transformation*. State University of New York, Oneonta, USA. Obtenido el 8 de octubre del 2015. Disponible en: <http://rsm.sagepub.com/content/early/2013/05/22/1321103X13486569>



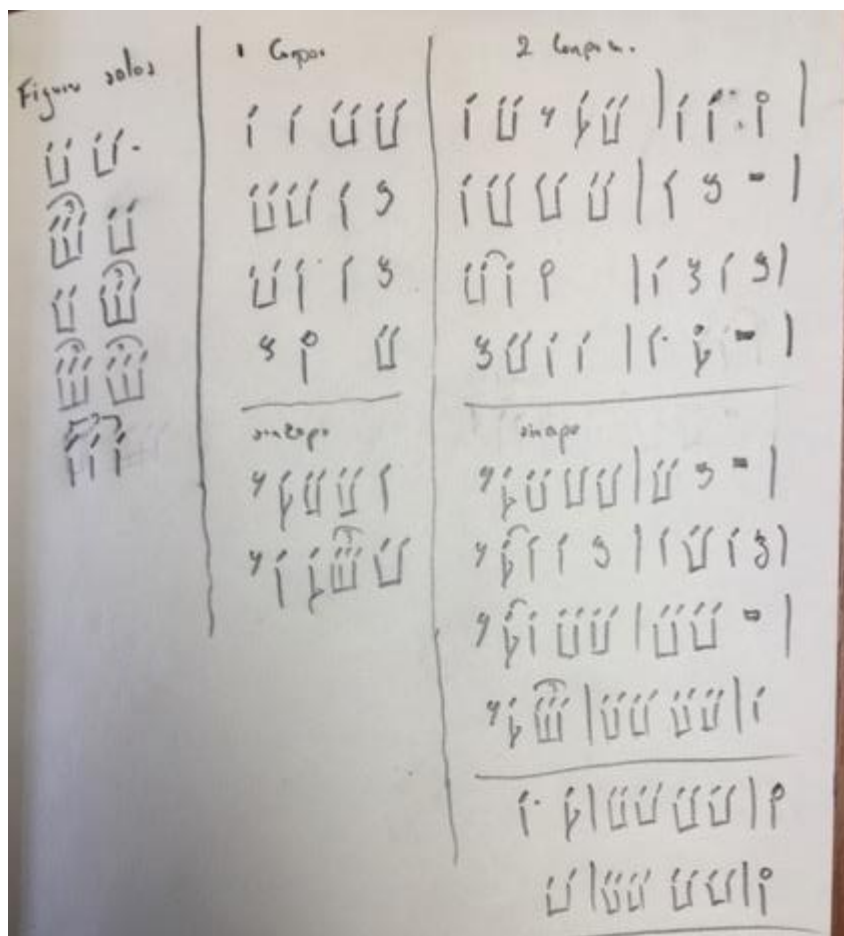
- Polo, P. & Pozzo, M. (2011). La música popular tradicional en el curriculum escolar: ¿Un aporte a la formación del “ser nacional” o la educación para la democracia?. *Contextos Educativos*. Universidad nacional de Rosario (Argentina).
- Poutiainen, A. (1999). *Brecker and Patterns: an analysis of Michael Brecker's melodic and instrumental devices*. Sibelius Academy (Helsinki, Finland) Department of Composition and Music Theory. Obtenido el 6 de noviembre del 2015. Disponible en:
http://ethesis.siba.fi/showrecord.php?language=en_EN&ID=392732&
- Rosset, J. (2013). Patrones melódicos. *Swing this Music*. Extraído el 20 de marzo del 2019. Disponible en:
<https://sites.google.com/site/swingthismusiccast/interpretacio/patrons/patrones-melodicos>
- Sag Legrán, L. (Octubre, 2009). Origen de la música. *Innovación y experiencias educativas*. Recogidas N°45, Córdoba: Argentina. Extraído el 8 de enero del 2017. Disponible en:
https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_23/LYDIA_SAG_LEGRAN01.pdf
- Sandoval, I. (6 de octubre del 2017). La enseñanza del Jazz. *El Pais*. Disponible en:
https://elpais.com/diario/2007/10/06/opinion/1191621609_850215.html
- Schuller, G. (2016). Sonny Rollins anda the Challenge of Thematic Improvisation. *The Jazz Review*, Vol. 1, No. 1 Extraído el 19 de marzo del 2016. Disponible en:
<http://jazzstudiesonline.org/files/jsr/resources/pdf/SonnyRollinsAndChallengeOfThematicImpro.pdf>
- Soler, S. (2016) Mujeres y Música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. *Desafíos de Género*. Vol. 21. 157 – 174. Extraído el 20 de marzo de 2017. Disponible en:
<file:///Users/Josimar/Downloads/Dialnet-Mujeres YMusica Obstaculos Vencidos YCaminos PorRecorre-6084863.pdf>
- Suárez, A. V. (2012, agosto 23). *Elaboración de Guías Didácticas*. Bilbao, España: Kei-Ivac.
- Tolson, J. (2012). *Jazz Style and Articulation: How to Get Your Band or Choir to Swing*. Jazz studies and music education at the University of Louisville, Louisville, Kentucky. Obtenido el 6 de noviembre del 2015. Disponible en:
<http://mej.sagepub.com/content/99/1/80.abstract>



Valles Martínez, M. (2000). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y practica profesional*. Madrid, España: Síntesis

Vernia, A. (2012). Método pedagógico musical Dalcroze. *Pedagogía musical*. Conservatorio Profesional de Música Mossen Francesc Peñaroja (Vall d'Uixó- Castellón). Extraído el 10 de mayo del 2018. Disponible en:
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3946014.pdf>

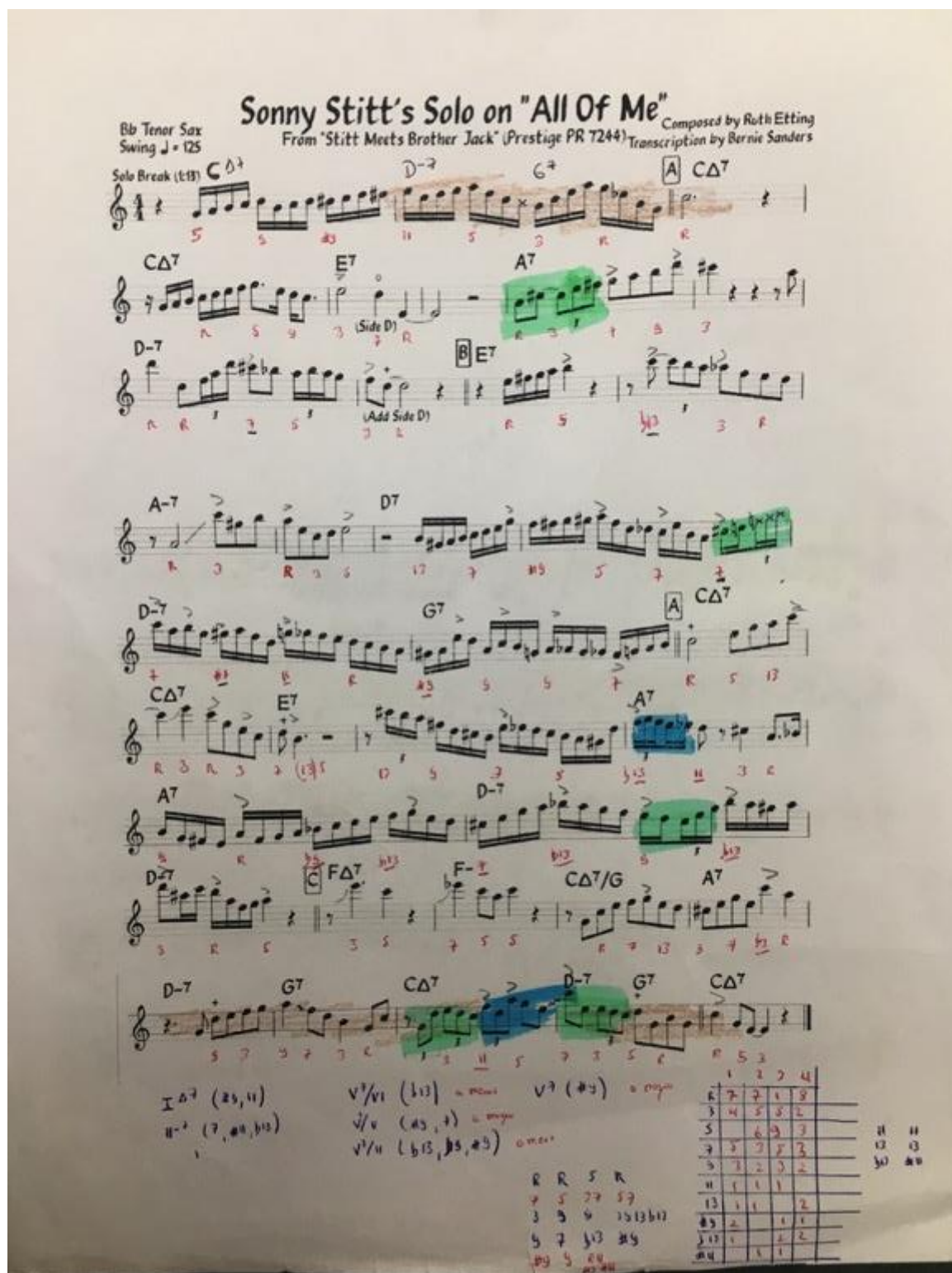
ANEXOS



Sonny Stitt's Solo on "All Of Me"

Composed by Roth Etting
From "Stitt Meets Brother Jack" (Prestige PR 7244)
Transcription by Bernie Sanders

Bb Tenor Sax
Swing ♩ = 125
Solo Break (11B)



Chord Symbols and Fingerings:

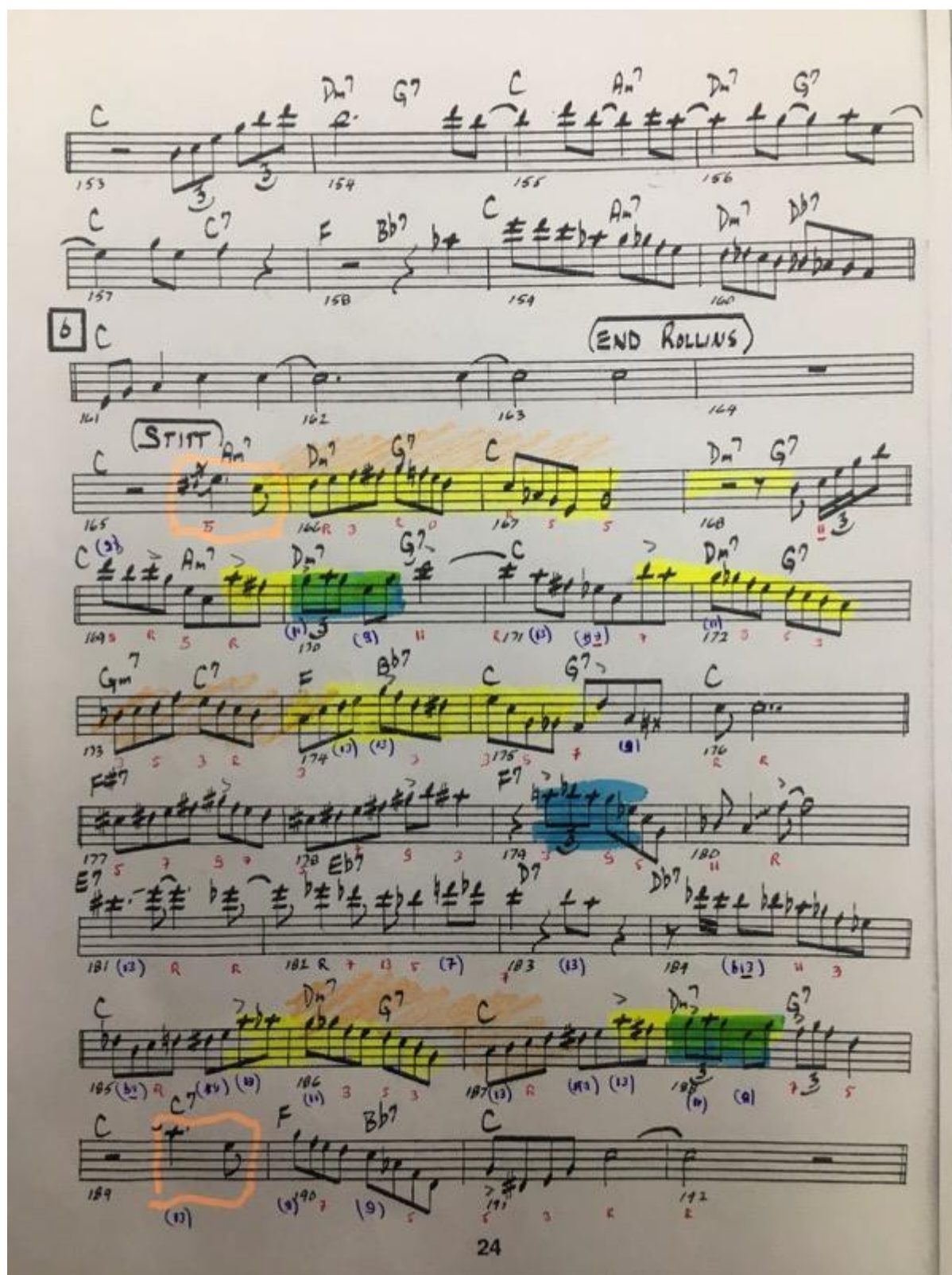
- Chord Symbols:** CΔ7, D-7, E7, A7, D-7, A-7, D7, D-7, G7, CΔ7, E7, A7, D-7, FΔ7, CΔ7/G, A7, D-7, G7, CΔ7.
- Fingerings:** 5, 5, 4, 3, 11, 5, 3, R, R, R, 5, 4, 3, (Side D), R, R, 3, 1, 5, 3, R, R, 3, 5, 3, 2, (Add Side D), R, 5, 13, 3, R, R, 3, R, 3, 5, 12, 7, 11, 5, 7, 2, D-7, 11, 5, 5, 7, R, 5, 12, R, 3, R, 3, 2, (13), 17, 5, 3, 5, 13, 11, 3, C, A7, 5, R, 5, 3, 5, 7, 5, 5, R, 7, 13, 3, 7, 13, R, D-7, 5, 7, 3, 7, 7, C, 1, 2, 11, 5, 7, 7, 5, R, R, 5, R, 7, 5, 7, 7, 5, 7, 3, 5, 4, 13, 13, 11, 7, 5, 7, 13, 11, 7, 13, 1, 2, 2, 2, 4, 6, 7, 7, 1, 9, 3, 4, 5, 5, 2, 5, 6, 9, 3, 7, 3, 7, 7, 3, 5, 7, 2, 3, 2, 5, 1, 1, 1, 13, 1, 1, 2, 13, 2, 1, 1, 13, 1, 2, 2, 14, 1, 1, 1.

Handwritten Notes:

- I Δ7 (2, 11)
- II-7 (7, 11, 13)
- V7/V1 (1, 13) = minor
- V7/V4 (4, 5, 7) = minor
- V7/V4 (6, 13, 15, 17) = minor
- V7 (1, 3) = minor
- V7 (1, 3) = minor

Grid:

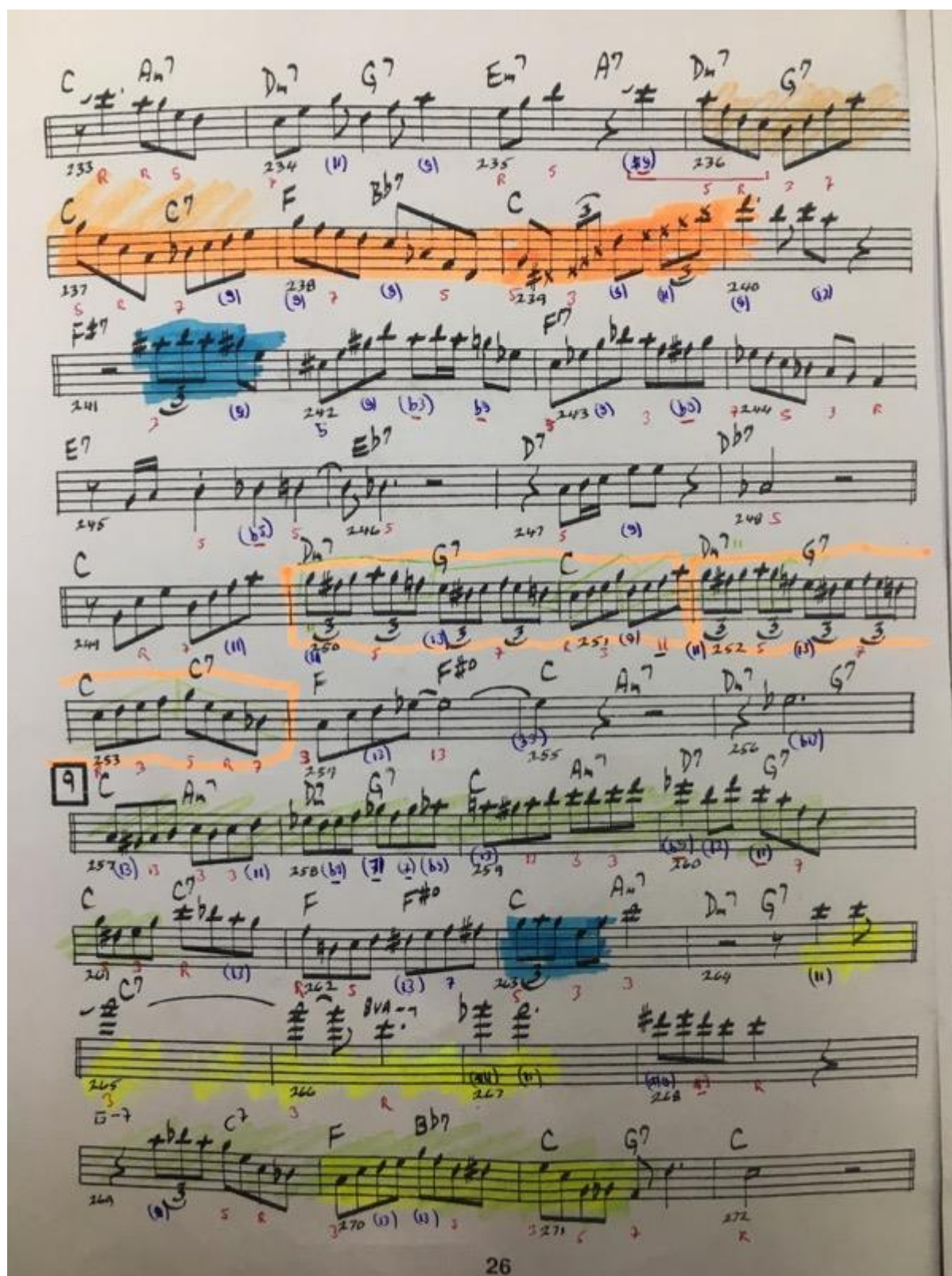
1	2	3	4
6	7	7	1
3	4	5	5
5	6	9	3
7	7	7	3
5	7	2	2
11	1	1	1
13	1	1	2
13	2	1	1
13	1	2	2
14	1	1	1



Handwritten musical score for guitar, featuring chords, fingerings, and a section labeled "END ROLLINS". The score is written on ten staves, with measures numbered 153 through 192. Chords are indicated above the notes, including C, Dm7, G7, C, Am7, Dm7, G7, C, F, Bb7, C, Am7, Dm7, Dm7, and G7. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in parentheses. A section labeled "END ROLLINS" is marked with a bracket over measures 161-164. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like "f" and "p".

24

Handwritten musical score for guitar, featuring two systems of music labeled 7 and 8. The notation includes chords (e.g., C, Dm7, G7, F#7, Bb7, A7, F7, Eb7, D7, G7), fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12), and various musical symbols (e.g., accents, slurs, ties). The score is written on ten staves, with measures numbered from 193 to 232. The notation is color-coded: blue for measures 194-199, orange for measures 200-212, and green for measures 223-230. The page number 25 is visible at the bottom center.

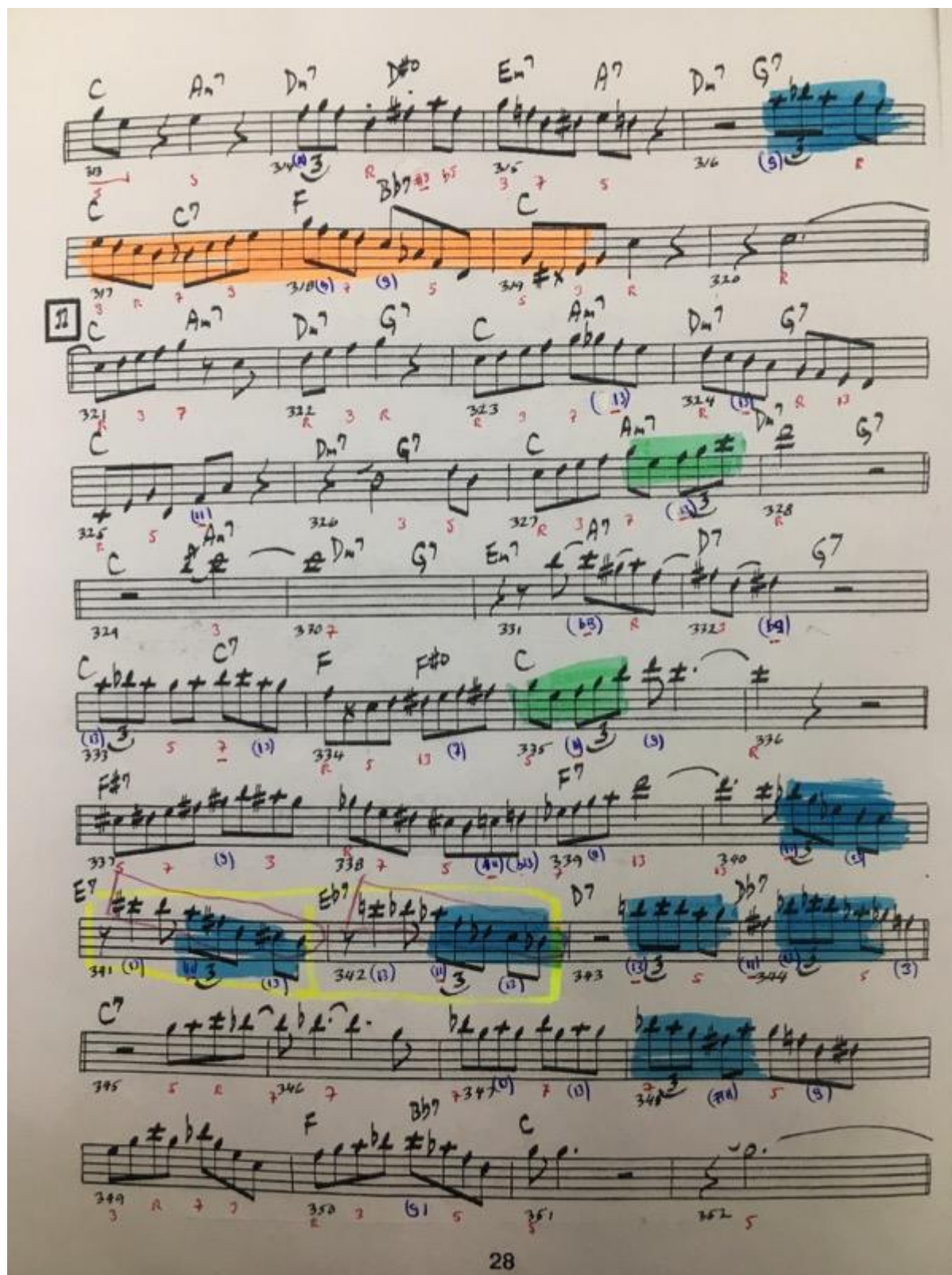


Handwritten musical score on page 26, featuring guitar chords and fingerings. The score is written on ten staves, with measures numbered from 233 to 272. Chords are indicated above the notes, and fingerings are written below the notes. The score includes various musical notations such as accidentals, slurs, and dynamic markings. The page is numbered 26 at the bottom center.

Chords and fingerings shown include:

- Measures 233-236: C, Am7, Dm7, G7, Em7, A7, Dm7, G7. Fingerings: 233 (R, R, S), 234 (1), 235 (R, S), 236 (S, R, 1, 2, 7).
- Measures 237-240: C, C7, F, Bb7, C, F#7. Fingerings: 237 (S, C, 7), 238 (1), 239 (1), 240 (1).
- Measures 241-244: E7, Eb7, D7, Db7. Fingerings: 241 (2), 242 (1, b3), 243 (1), 244 (S, 3, R).
- Measures 245-248: C, Dm7, G7, C, Dm7, G7. Fingerings: 245 (S, b5), 246 (S), 247 (1), 248 (S).
- Measures 249-252: C, C7, F, F#0, C, An7, Dm7, G7. Fingerings: 249 (R, 1), 250 (1), 251 (1, 3), 252 (1, 11, 3, 3).
- Measures 253-256: C, An7, Dm7, G7, C, An7, Dm7, G7. Fingerings: 253 (3, 5, R, 7), 254 (1, 3), 255 (1, 3), 256 (1, 11, 3, 3).
- Measures 257-260: C, C7, F, F#0, C, An7, Dm7, G7. Fingerings: 257 (1, 3), 258 (1, 11, 3, 3), 259 (1, 3), 260 (1, 11, 3, 3).
- Measures 261-264: C, C7, F, Bb7, C, G7, C. Fingerings: 261 (R, 1), 262 (S, 1, 3), 263 (S, 3), 264 (11).
- Measures 265-268: C, C7, F, Bb7, C, G7, C. Fingerings: 265 (1, 3), 266 (R), 267 (1, 11), 268 (1, 11, 3, 3).
- Measures 269-272: C, C7, F, Bb7, C, G7, C. Fingerings: 269 (1, 3), 270 (1, 11), 271 (S, 7), 272 (R).

Lic. Leonardo David Eras Córdova



Handwritten musical score on page 28, featuring ten staves of music. The notation includes various chords (C, A^m, D^m, D[♯], E^m, A⁷, D^m, G⁷, C⁷, F, B^b, C, A^m, D^m, G⁷, C, A^m, D^m, G⁷, C, A^m, D^m, G⁷, E^m, D⁷, G⁷, C⁷, F, F[♯], C, F⁷, E⁷, E^b, D⁷, B^b, C⁷, F, B^b, C) and notes. The score is annotated with measure numbers (e.g., 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352) and other markings (e.g., 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 67, 69, 71, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 85, 87, 89, 91, 93, 95, 97, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 111, 113, 115, 117, 119, 121, 123, 125, 127, 129, 131, 133, 135, 137, 139, 141, 143, 145, 147, 149, 151, 153, 155, 157, 159, 161, 163, 165, 167, 169, 171, 173, 175, 177, 179, 181, 183, 185, 187, 189, 191, 193, 195, 197, 199, 201, 203, 205, 207, 209, 211, 213, 215, 217, 219, 221, 223, 225, 227, 229, 231, 233, 235, 237, 239, 241, 243, 245, 247, 249, 251, 253, 255, 257, 259, 261, 263, 265, 267, 269, 271, 273, 275, 277, 279, 281, 283, 285, 287, 289, 291, 293, 295, 297, 299, 301, 303, 305, 307, 309, 311, 313, 315, 317, 319, 321, 323, 325, 327, 329, 331, 333, 335, 337, 339, 341, 343, 345, 347, 349, 351, 353, 355, 357, 359, 361, 363, 365, 367, 369, 371, 373, 375, 377, 379, 381, 383, 385, 387, 389, 391, 393, 395, 397, 399, 401, 403, 405, 407, 409, 411, 413, 415, 417, 419, 421, 423, 425, 427, 429, 431, 433, 435, 437, 439, 441, 443, 445, 447, 449, 451, 453, 455, 457, 459, 461, 463, 465, 467, 469, 471, 473, 475, 477, 479, 481, 483, 485, 487, 489, 491, 493, 495, 497, 499, 501, 503, 505, 507, 509, 511, 513, 515, 517, 519, 521, 523, 525, 527, 529, 531, 533, 535, 537, 539, 541, 543, 545, 547, 549, 551, 553, 555, 557, 559, 561, 563, 565, 567, 569, 571, 573, 575, 577, 579, 581, 583, 585, 587, 589, 591, 593, 595, 597, 599, 601, 603, 605, 607, 609, 611, 613, 615, 617, 619, 621, 623, 625, 627, 629, 631, 633, 635, 637, 639, 641, 643, 645, 647, 649, 651, 653, 655, 657, 659, 661, 663, 665, 667, 669, 671, 673, 675, 677, 679, 681, 683, 685, 687, 689, 691, 693, 695, 697, 699, 701, 703, 705, 707, 709, 711, 713, 715, 717, 719, 721, 723, 725, 727, 729, 731, 733, 735, 737, 739, 741, 743, 745, 747, 749, 751, 753, 755, 757, 759, 761, 763, 765, 767, 769, 771, 773, 775, 777, 779, 781, 783, 785, 787, 789, 791, 793, 795, 797, 799, 801, 803, 805, 807, 809, 811, 813, 815, 817, 819, 821, 823, 825, 827, 829, 831, 833, 835, 837, 839, 841, 843, 845, 847, 849, 851, 853, 855, 857, 859, 861, 863, 865, 867, 869, 871, 873, 875, 877, 879, 881, 883, 885, 887, 889, 891, 893, 895, 897, 899, 901, 903, 905, 907, 909, 911, 913, 915, 917, 919, 921, 923, 925, 927, 929, 931, 933, 935, 937, 939, 941, 943, 945, 947, 949, 951, 953, 955, 957, 959, 961, 963, 965, 967, 969, 971, 973, 975, 977, 979, 981, 983, 985, 987, 989, 991, 993, 995, 997, 999, 1001, 1003, 1005, 1007, 1009, 1011, 1013, 1015, 1017, 1019, 1021, 1023, 1025, 1027, 1029, 1031, 1033, 1035, 1037, 1039, 1041, 1043, 1045, 1047, 1049, 1051, 1053, 1055, 1057, 1059, 1061, 1063, 1065, 1067, 1069, 1071, 1073, 1075, 1077, 1079, 1081, 1083, 1085, 1087, 1089, 1091, 1093, 1095, 1097, 1099, 1101, 1103, 1105, 1107, 1109, 1111, 1113, 1115, 1117, 1119, 1121, 1123, 1125, 1127, 1129, 1131, 1133, 1135, 1137, 1139, 1141, 1143, 1145, 1147, 1149, 1151, 1153, 1155, 1157, 1159, 1161, 1163, 1165, 1167, 1169, 1171, 1173, 1175, 1177, 1179, 1181, 1183, 1185, 1187, 1189, 1191, 1193, 1195, 1197, 1199, 1201, 1203, 1205, 1207, 1209, 1211, 1213, 1215, 1217, 1219, 1221, 1223, 1225, 1227, 1229, 1231, 1233, 1235, 1237, 1239, 1241, 1243, 1245, 1247, 1249, 1251, 1253, 1255, 1257, 1259, 1261, 1263, 1265, 1267, 1269, 1271, 1273, 1275, 1277, 1279, 1281, 1283, 1285, 1287, 1289, 1291, 1293, 1295, 1297, 1299, 1301, 1303, 1305, 1307, 1309, 1311, 1313, 1315, 1317, 1319, 1321, 1323, 1325, 1327, 1329, 1331, 1333, 1335, 1337, 1339, 1341, 1343, 1345, 1347, 1349, 1351, 1353, 1355, 1357, 1359, 1361, 1363, 1365, 1367, 1369, 1371, 1373, 1375, 1377, 1379, 1381, 1383, 1385, 1387, 1389, 1391, 1393, 1395, 1397, 1399, 1401, 1403, 1405, 1407, 1409, 1411, 1413, 1415, 1417, 1419, 1421, 1423, 1425, 1427, 1429, 1431, 1433, 1435, 1437, 1439, 1441, 1443, 1445, 1447, 1449, 1451, 1453, 1455, 1457, 1459, 1461, 1463, 1465, 1467, 1469, 1471, 1473, 1475, 1477, 1479, 1481, 1483, 1485, 1487, 1489, 1491, 1493, 1495, 1497, 1499, 1501, 1503, 1505, 1507, 1509, 1511, 1513, 1515, 1517, 1519, 1521, 1523, 1525, 1527, 1529, 1531, 1533, 1535, 1537, 1539, 1541, 1543, 1545, 1547, 1549, 1551, 1553, 1555, 1557, 1559, 1561, 1563, 1565, 1567, 1569, 1571, 1573, 1575, 1577, 1579, 1581, 1583, 1585, 1587, 1589, 1591, 1593, 1595, 1597, 1599, 1601, 1603, 1605, 1607, 1609, 1611, 1613, 1615, 1617, 1619, 1621, 1623, 1625, 1627, 1629, 1631, 1633, 1635, 1637, 1639, 1641, 1643, 1645, 1647, 1649, 1651, 1653, 1655, 1657, 1659, 1661, 1663, 1665, 1667, 1669, 1671, 1673, 1675, 1677, 1679, 1681, 1683, 1685, 1687, 1689, 1691, 1693, 1695, 1697, 1699, 1701, 1703, 1705, 1707, 1709, 1711, 1713, 1715, 1717, 1719, 1721, 1723, 1725, 1727, 1729, 1731, 1733, 1735, 1737, 1739, 1741, 1743, 1745, 1747, 1749, 1751, 1753, 1755, 1757, 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1773, 1775, 1777, 1779, 1781, 1783, 1785, 1787, 1789, 1791, 1793, 1795, 1797, 1799, 1801, 1803, 1805, 1807, 1809, 1811, 1813, 1815, 1817, 1819, 1821, 1823, 1825, 1827, 1829, 1831, 1833, 1835, 1837, 1839, 1841, 1843, 1845, 1847, 1849, 1851, 1853, 1855, 1857, 1859, 1861, 1863, 1865, 1867, 1869, 1871, 1873, 1875, 1877, 1879, 1881, 1883, 1885, 1887, 1889, 1891, 1893, 1895, 1897, 1899, 1901, 1903, 1905, 1907, 1909, 1911, 1913, 1915, 1917, 1919, 1921, 1923, 1925, 1927, 1929, 1931, 1933, 1935, 1937, 1939, 1941, 1943, 1945, 1947, 1949, 1951, 1953, 1955, 1957, 1959, 1961, 1963, 1965, 1967, 1969, 1971, 1973, 1975, 1977, 1979, 1981, 1983, 1985, 1987, 1989, 1991, 1993, 1995, 1997, 1999, 2001, 2003, 2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015, 2017, 2019, 2021, 2023, 2025, 2027, 2029, 2031, 2033, 2035, 2037, 2039, 2041, 2043, 2045, 2047, 2049, 2051, 2053, 2055, 2057, 2059, 2061, 2063, 2065, 2067, 2069, 2071, 2073, 2075, 2077, 2079, 2081, 2083, 2085, 2087, 2089, 2091, 2093, 2095, 2097, 2099, 2101, 2103, 2105, 2107, 2109, 2111, 2113, 2115, 2117, 2119, 2121, 2123, 2125, 2127, 2129, 2131, 2133, 2135, 2137, 2139, 2141, 2143, 2145, 2147, 2149, 2151, 2153, 2155, 2157, 2159, 2161, 2163, 2165, 2167, 2169, 2171, 2173, 2175, 2177, 2179, 2181, 2183, 2185, 2187, 2189, 2191, 2193, 2195, 2197, 2199, 2201, 2203, 2205, 2207, 2209, 2211, 2213, 2215, 2217, 2219, 2221, 2223, 2225, 2227, 2229, 2231, 2233, 2235, 2237, 2239, 2241, 2243, 2245, 2247, 2249, 2251, 2253, 2255, 2257, 2259, 2261, 2263, 2265, 2267, 2269, 2271, 2273, 2275, 2277, 2279, 2281, 2283, 2285, 2287, 2289, 2291, 2293, 2295, 2297, 2299, 2301, 2303, 2305, 2307, 2309, 2311, 2313, 2315, 2317, 2319, 2321, 2323, 2325, 2327, 2329, 2331, 2333, 2335, 2337, 2339, 2341, 2343, 2345, 2347, 2349, 2351, 2353, 2355, 2357, 2359, 2361, 2363, 2365, 2367, 2369, 2371, 2373, 2375, 2377, 2379, 2381, 2383, 2385, 2387, 2389, 2391, 2393, 2395, 2397, 2399, 2401, 2403, 2405, 2407, 2409, 2411, 2413, 2415, 2417, 2419, 2421, 2423, 2425, 2427, 2429, 2431, 2433, 2435, 2437, 2439, 2441, 2443, 2445, 2447, 2449, 2451, 2453, 2455, 2457, 2459, 2461, 2463, 2465, 2467, 2469, 2471, 2473, 2475, 2477, 2479, 2481, 2483, 2485, 2487, 2489, 2491, 2493, 2495, 2497, 2499, 2501, 2503, 2505, 2507, 2509, 2511, 2513, 2515, 2517, 2519, 2521, 2523, 2525, 2527, 2529, 2531, 2533, 2535, 2537, 2539, 2541, 2543, 2545, 2547, 2549, 2551, 2553, 2555, 2557, 2559, 2561, 2563, 2565, 2567, 2569, 2571, 2573, 2575, 2577, 2579, 2581, 2583, 2585, 2587, 2589, 2591, 2593, 2595, 2597, 2599, 2601, 2603, 2605, 2607, 2609, 2611, 2613, 2615, 2617, 2619, 2621, 2623, 2625, 2627, 2629, 2631, 2633, 2635, 2637, 2639, 2641, 2643, 2645, 2647, 2649, 2651, 2653, 2655, 2657, 2659, 2661, 2663, 2665, 2667, 2669, 2671, 2673, 2675, 2677, 2679, 2681, 2683, 2685, 2687, 2689, 2691, 2693, 2695, 2697, 2699, 2701, 2703, 2705, 2707, 2709, 2711, 2713, 2715, 2717, 2719, 2721, 2723, 2725, 2727, 2729, 2731, 2733, 2735, 2737, 2739, 2741, 2743, 2745, 2747, 2749, 2751, 2753, 2755, 2757, 2759, 2761, 2763, 2765, 2767, 2769, 2771, 2773, 2775, 2777, 2779, 2781, 2783, 2785, 2787, 2789, 2791, 2793, 2795, 2797, 2799, 2801, 2803, 2805, 2807, 2809, 2811, 2813, 2815, 2817, 2819, 2821, 2823, 2825, 2827, 2829, 2831, 2833, 2835, 2837, 2839, 2841, 2843, 2845, 2847, 2849, 2851, 2853, 2855, 2857, 2859, 2861, 2863, 2865, 2867, 2869, 2871, 2873, 2875, 2877, 2879, 2881, 2883, 2885, 2887, 2889, 2891, 2893, 2895, 2897, 2899, 2901, 2903, 2905, 2907, 2909, 2911, 2913, 2915, 2917, 2919, 2921, 2923, 2925, 2927, 2929, 2931, 2933, 2935, 2937, 2939, 2941, 2943, 2945, 2947, 2949, 2951, 2953, 2955, 2957, 2959, 2961, 2963, 2965, 2967, 2969, 2971, 2973, 2975, 2977, 2979, 2981, 2983, 2985, 2987, 2989, 2991, 2993, 2995, 2997, 2999, 3001, 3003, 3005, 3007, 3009, 3011, 3013, 3015, 3017, 3019, 3021, 3023, 3025, 3027, 3029, 3031, 3033, 3035, 3037, 3039, 3041, 3043, 3045, 3047, 3049, 3051, 3053, 3055, 3057, 3059, 3061, 3063, 3065, 3067, 3069, 3071, 3073, 3075, 3077, 3079, 3081, 3083, 3085, 3087, 3089, 3091, 3093, 3095, 3097, 3099, 3101, 3103, 3105, 3107, 3109, 3111, 3113, 3115, 3117, 3119, 3121, 3123, 3125, 3127, 3129, 3131, 3133, 3135, 3137, 3139, 3141, 3143, 3145, 3147, 3149, 3151, 3153, 3155, 3157, 3159, 3161, 3163, 3165, 3167, 3169, 3171, 3173, 3175, 3177, 3179, 3181, 3183, 3185, 3187, 3189, 3191, 3193, 3195, 3197, 3199, 3201, 3203, 3205, 3207, 3209, 3211, 3213, 3215, 3217, 3219, 3221, 3223, 3225, 3227, 3229, 3231, 3233, 3235, 3237, 3239, 3241, 3243, 3245, 3247, 3249, 3251, 3253, 3255, 3257, 3259, 3261, 3263, 3265, 3267, 3269, 3271, 3273, 3275, 3277, 3279, 3281, 3283, 3285, 3287, 3289, 3291, 3293, 3295, 3297, 3299, 3301, 3303, 3305, 3307, 3309, 3311, 3313, 3315, 3317, 3319, 3321, 3323, 3325, 3327, 3329, 3331, 3333, 3335, 3337, 3339, 3341, 3343, 3345, 3347, 3349, 3351, 3353, 3355, 3357, 3359, 3361, 3363, 3365, 3367, 3369, 3371, 3373, 3375, 3377, 3379, 3381, 3383, 3385, 3387, 3389, 3391, 3393, 3395, 3397, 3399, 3401, 3403, 3405, 3407, 3409, 3411, 3413, 3415, 3417, 3419, 3421, 3423, 3425, 3427, 3429, 3431, 3433, 3435, 3437, 3439, 3441, 3443, 3445, 3447, 3449, 3451, 3453, 3455, 3457, 3459, 3461, 3463, 3465, 3467, 3469, 3471, 3473, 3475, 3477, 3479, 3481, 3483, 3485, 3487, 3489, 3491, 3493, 3495, 3497, 3499, 3501, 3503, 3505, 3507, 3509, 3511, 3513, 3515, 3517, 3519, 3521, 3523, 3525, 3527, 3529, 3531, 3533, 3535, 3537, 3539, 3541, 3543, 3545, 3547, 3549, 3551, 3553, 3555, 3557, 3559, 3561, 3563, 3565, 3567, 3569, 3571, 3573, 3575, 3577, 3579, 3581, 3583, 3585, 3587, 3589, 3591, 3593, 3595, 3597, 3599, 3601, 3603, 3605, 3607, 3609, 3611, 3613, 3615, 3617, 3619, 3621, 3623, 3625, 3627, 3629, 3631, 3633, 3635, 3637, 3639, 3641, 3643, 3645, 3647, 3649, 3651, 3653, 3655, 3657, 3659, 3661, 3663, 3665, 3667, 3669, 3671, 3673, 3675, 3677, 3679, 3681, 3683, 3685, 3687, 3689, 3691, 3693, 3695, 3697, 3699, 3701, 3703, 3705, 3707, 3709, 3711, 3713, 3715, 3717, 3719, 3721, 3723, 3725, 3727, 3729, 3731, 3733, 3735, 3737, 3739, 3741, 3743, 3745, 3747, 3749, 3751, 3753, 3755, 3757, 3759, 3761, 3763, 3765, 3767, 3769, 3771, 3773, 3775, 3777, 3779, 3781, 3783, 3785, 3787, 3789, 3791, 3793, 3795, 3797, 3799, 3801, 3803, 3805, 3807, 3809, 3811, 3813, 3815, 3817, 3819, 3821, 3823, 3825, 3827, 3829, 3831, 3833, 3835, 3837, 3839, 3841, 3843, 3845, 3847, 3849, 3851, 3853, 3855, 3857, 3859, 3861, 3863, 3865, 3867, 3869, 3871, 3873, 3875, 3877, 3879, 3881, 3883, 3885, 3887, 3889, 3891, 3893, 3895, 3897, 3899, 3901, 3903, 3905, 3907, 3909, 3911, 3913, 3915, 3917, 3919, 3921, 3923, 3925, 3927, 3929, 3931, 3933, 3935, 3937, 3939, 3941, 3943, 3945, 3947, 3949, 3951, 3953, 3955, 3957, 3959, 3961, 3963, 3965, 3967, 3969, 3971, 3973, 3975, 3977, 3979, 3981, 3983, 3985, 3987, 3989, 3991, 3993, 3995, 3997, 3999, 4001, 4003, 4005, 4007, 4009, 4011, 4013, 4015, 4017, 4019, 4021, 4023, 4025, 4027, 4029, 4031, 4033, 4035, 4037, 4039, 4041, 4043, 4045, 4047, 4049, 4051, 4053, 4055, 4057, 4059, 4061, 4063, 4065, 4067, 4069, 4071, 4073, 4075, 4077, 4079, 4081, 4083, 4085, 4087, 4089, 4091, 4093, 4095, 4097, 4099, 4

Lic. Leonardo David Eras Córdova

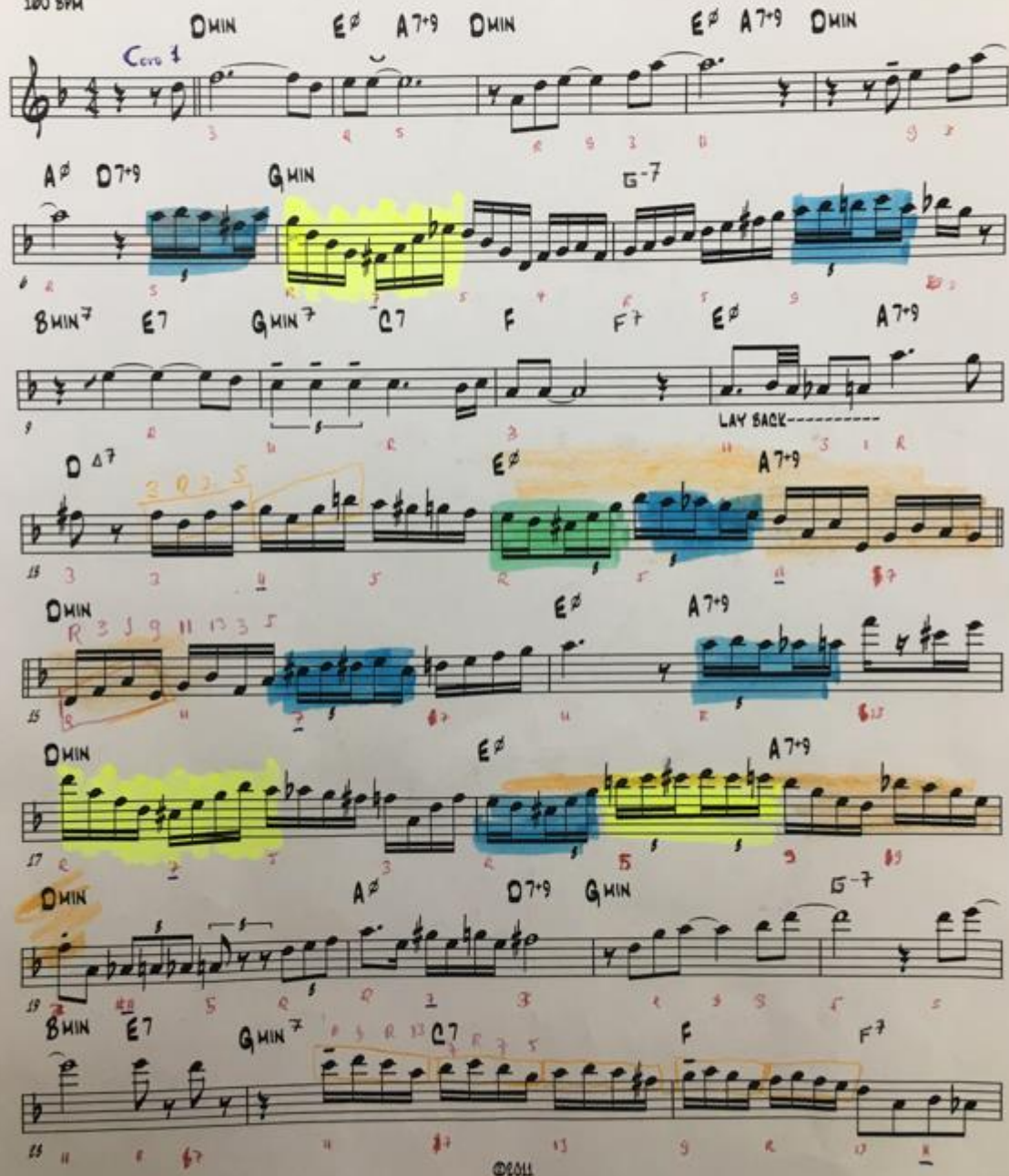
TENOR SAX

ALONE TOGETHER

SONNY STITT SOLO FROM HIS CD "NEW YORK JAZZ"

TRANSCRIBED BY
CHARLES McNEAL

160 BPM



Handwritten musical score for Tenor Saxophone of "Alone Together" by Sonny Stitt. The score is in 4/4 time, 160 BPM, and features a key signature of one flat (Bb). It includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, along with handwritten annotations like "Cov 4", "LAY BACK", and "©2011". The score is divided into measures, with some measures highlighted in yellow and blue. Chord symbols are written above the staff, including DMIN, Eø, A7+9, DMIN, Eø, A7+9, DMIN, Aø, D7+9, GMIN, G-7, BMIN7, E7, GMIN7, C7, F, F7, Eø, A7+9, Dø, Eø, A7+9, DMIN, Eø, A7+9, DMIN, Aø, D7+9, GMIN, G-7, BMIN, E7, GMIN7, C7, F, F7, and Dø. The score is transcribed by Charles McNeal.

2

ALONE TOGETHER

E[♭] A7+9 D[♭]7

16 18 20 22 24 26 28 30 32 34 36 38 40 42 44 46 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 68 70 72 74 76 78 80 82 84 86 88 90 92 94 96 98 100 102 104 106 108 110 112 114 116 118 120 122 124 126 128 130 132 134 136 138 140 142 144 146 148 150 152 154 156 158 160 162 164 166 168 170 172 174 176 178 180 182 184 186 188 190 192 194 196 198 200 202 204 206 208 210 212 214 216 218 220 222 224 226 228 230 232 234 236 238 240 242 244 246 248 250 252 254 256 258 260 262 264 266 268 270 272 274 276 278 280 282 284 286 288 290 292 294 296 298 300 302 304 306 308 310 312 314 316 318 320 322 324 326 328 330 332 334 336 338 340 342 344 346 348 350 352 354 356 358 360 362 364 366 368 370 372 374 376 378 380 382 384 386 388 390 392 394 396 398 400 402 404 406 408 410 412 414 416 418 420 422 424 426 428 430 432 434 436 438 440 442 444 446 448 450 452 454 456 458 460 462 464 466 468 470 472 474 476 478 480 482 484 486 488 490 492 494 496 498 500 502 504 506 508 510 512 514 516 518 520 522 524 526 528 530 532 534 536 538 540 542 544 546 548 550 552 554 556 558 560 562 564 566 568 570 572 574 576 578 580 582 584 586 588 590 592 594 596 598 600 602 604 606 608 610 612 614 616 618 620 622 624 626 628 630 632 634 636 638 640 642 644 646 648 650 652 654 656 658 660 662 664 666 668 670 672 674 676 678 680 682 684 686 688 690 692 694 696 698 700 702 704 706 708 710 712 714 716 718 720 722 724 726 728 730 732 734 736 738 740 742 744 746 748 750 752 754 756 758 760 762 764 766 768 770 772 774 776 778 780 782 784 786 788 790 792 794 796 798 800 802 804 806 808 810 812 814 816 818 820 822 824 826 828 830 832 834 836 838 840 842 844 846 848 850 852 854 856 858 860 862 864 866 868 870 872 874 876 878 880 882 884 886 888 890 892 894 896 898 900 902 904 906 908 910 912 914 916 918 920 922 924 926 928 930 932 934 936 938 940 942 944 946 948 950 952 954 956 958 960 962 964 966 968 970 972 974 976 978 980 982 984 986 988 990 992 994 996 998 1000

E[♭] A7+9 D[♭]7

A[♭] D7+9 G[♭]MIN

G[♭] C7(b9)

F F7 E[♭] A7+9 DMIN

E[♭] A7+9 DMIN E[♭] A7+9 DMIN B[♭] 8[♭]7 A7+9

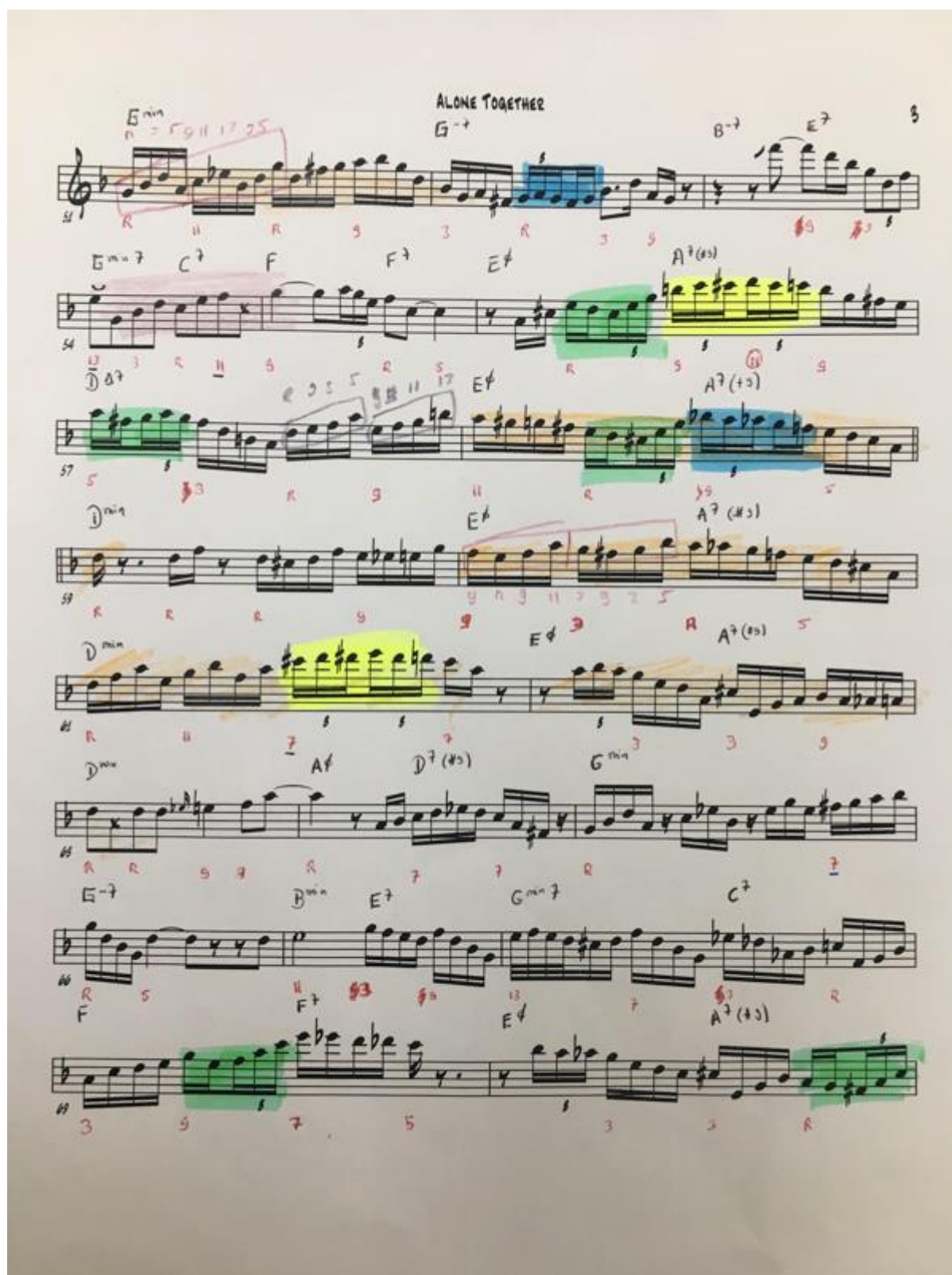
LAY BACK

CHORO CHANGES CONTINUE

2 D[♭]MIN

DMIN E[♭] A7+9 DMIN A[♭]7 D7+9

ALONE TOGETHER

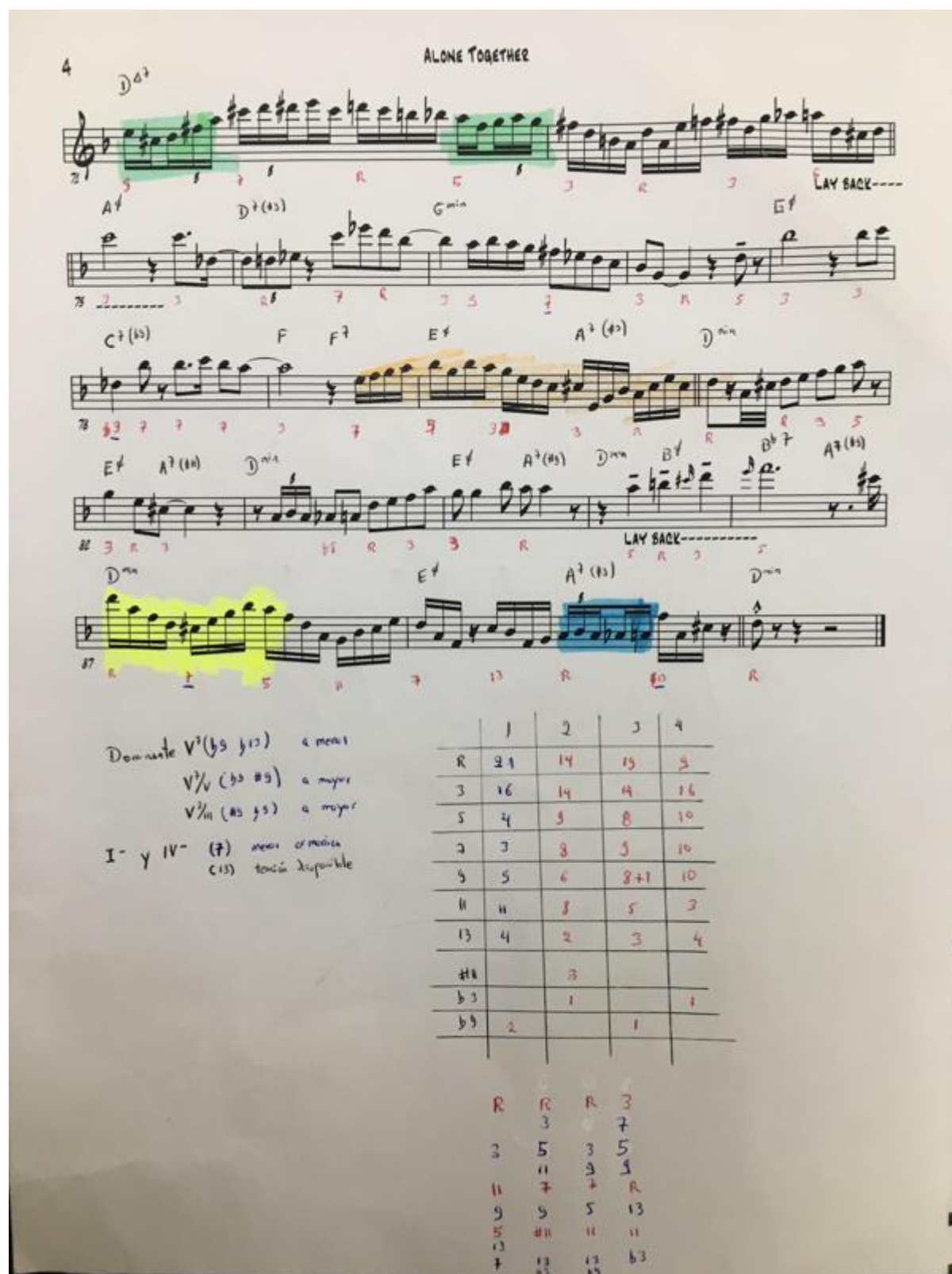


The image shows a handwritten musical score for the song "Alone Together". The score is written on ten staves, each containing a melodic line and guitar chords. The chords are written in black ink, and the fingerings are written in red ink. The score is divided into two systems of five staves each. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system starts with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The score includes various guitar techniques such as barre (indicated by a horizontal line with a number), bends (indicated by a curved arrow), and slides (indicated by a horizontal line with a number). The chords are written in a standard guitar notation, including triads, dyads, and full chords. The fingerings are written in red ink, indicating the specific fingers to be used for each note. The score is written on a piece of paper with a light blue background.

Handwritten musical score for "ALONE TOGETHER". The score is written on ten staves, each containing a melodic line and guitar chords. The chords are written in black ink, and the fingerings are written in red ink. The score is divided into two systems of five staves each. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system starts with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The score includes various guitar techniques such as barre (indicated by a horizontal line with a number), bends (indicated by a curved arrow), and slides (indicated by a horizontal line with a number). The chords are written in a standard guitar notation, including triads, dyads, and full chords. The fingerings are written in red ink, indicating the specific fingers to be used for each note. The score is written on a piece of paper with a light blue background.

4 ALONE TOGETHER

$\textcircled{D}^{\sharp 2}$



21 5 8 7 1 R 5 8 3 R 3 LAY BACK----

A \sharp D \sharp (#5) G min E \sharp

28 3 7 7 7 3 7 9 3 3 R 3 5 3 3

C \sharp (#5) F F \sharp E \sharp A \sharp (#5) D min

35 3 7 7 7 3 7 9 3 3 R 3 5 3 3

E \sharp A \sharp (#5) D min E \sharp A \sharp (#5) D min B \sharp A \sharp (#5)

42 3 R 7 11 R 3 3 R LAY BACK-----

D min E \sharp A \sharp (#5) D min

49 3 5 8 7 13 R 10 R

Dominate V \sharp (#5 #12) a menor
 V \sharp /V (b5 #9) a mayor
 V \sharp /III (#5 #5) a mayor
 I- y IV- (7) menor cromática
 (13) tensión disponible

	1	2	3	4
R	21	14	15	9
3	16	14	14	16
5	4	9	8	10
7	3	8	9	10
9	5	6	8+1	10
11	11	8	5	3
13	4	2	3	4
#11		3		
b3		1		1
b5	2		1	

R R R 3
 3 3 7
 3 5 3 5
 11 7 3 9
 11 7 7 R
 9 9 5 13
 5 #11 11 11
 13 13 13 b3
 7 13 13



VALORACIÓN POR ESPERTOS

GUÍA DIDÁCTICA DE RECURSOS PARA EL DESARROLLO DEL LENGUAJE IMPROVISATORIO EN EL SAXOFÓN

Nombre del Evaluador		Jay Byken	
Unidad IV		II V I	
Fecha:		04/07/2018	
Autor:		Leonardo David Eras Córdova	
		CRITERIO	Puntuación
II ⁻⁷ V ⁷ I ^{maj7}	Des ³	La utilización de lick II ⁻⁷ V ⁷ I ^{maj7} para el desarrollo de la improvisación como parte de una frase o semifrase dentro de una progresión.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
II ^{-7b5} V ⁷ I ⁻⁷	Des ³	La utilización de lick II ^{-7b5} V ⁷ I ⁻⁷ para el desarrollo de la improvisación como parte de una frase o semifrase dentro de una progresión.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Aplicación	Des ³	La aplicación de licks II ⁻⁷ V ⁷ I ^{maj7} , II ^{-7b5} V ⁷ I ⁻⁷ y secuencias sobre un rhythm changes como herramienta al desarrollo de la improvisación.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
		Total	30
		Ponderación	10

Des³: Desarrollo de las semanas

Ejer³: Ejercicios propuestos

Eval³: Evaluación del aprendizaje

Fun¹: Funcionabilidad con herramienta de estudio en la improvisación.

Observaciones:

[Firma]
UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS
Firma DIRECTOR ESCUELA DE MÚSICA



VALORACIÓN POR ESPERTOS

GUÍA DIDÁCTICA DE RECURSOS PARA EL DESARROLLO DEL LENGUAJE IMPROVISATORIO EN EL SAXOFÓN

Nombre del Evaluador		JAY BYRON	
Unidad I		Time feel	
Fecha:		04/07/2018	
Autor:		Leonardo David Eras Córdova	
		CRITERIO	Puntuación
Subdivisión	Des ³	El estudio de la subdivisión (corcheas recta y swing) contribuye para al desarrollo del <i>time feel</i>	9
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ⁴		
Articulación	Des ³	El estudio de la ligadura y del acento de intención contribuye al desarrollo del <i>time feel</i> a través de la articulación.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ⁴		
Dos y cuatro dentro compas	Des ³	Los tiempos fuertes dos y cuatro contribuyen al desarrollo del <i>time feel</i> en la improvisación.	9
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ⁴		
Aplicación	Des ³	Los ejercicios y repertorio propuesto están en base al <i>time feel</i> como herramienta para el desarrollo de la improvisación.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ⁴		
Total			38
Ponderación			40

Des³: Desarrollo de las semanas

Ejer³: Ejercicios propuestos

Eval³: Evaluación del aprendizaje

Fun⁴: Funcionabilidad con herramienta de estudio en la improvisación.

Observaciones:

* NO SE DEBEIA ADVIRIR QUE EL ALUMNO
VA A PODER DISTINGUIR LAS SUTILEZAS ENTRE
LAS SUBDIVISIONES.

Firma

VALORACIÓN POR ESPERTOS

GUÍA DIDÁCTICA DE RECURSOS PARA EL DESARROLLO DEL LENGUAJE IMPROVISATORIO EN EL SAXOFÓN

Nombre del Evaluador	Jay Byron
Unidad II	Ritmo
Fecha:	04/07/2018
Autor:	Leonardo David Eras Córdova

CRITERIO			Puntuación
Patrones Rítmicos	Des ³	Los ejercicios de patrones rítmicos expuestos por las transcripciones de Sonny Stitt contribuyen al desarrollo del lenguaje improvisatorio en el saxofón.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Patrones rítmicos sobre progresiones armónicas	Des ³	Los ejercicios de patrones rítmicos en función de las progresiones armónicas contribuyen al desarrollo del lenguaje improvisatorio en el saxofón.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Densidad melódica	Des ³	Los ejercicios de patrones rítmicos con densidad melódica contribuye al desarrollo del lenguaje improvisatorio en el saxofón.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Aplicación	Des ³	La aplicación de patrones rítmicos con densidad melódica sobre una progresión de blues refleja el proceso enseñanza-aprendizaje de la unidad II como herramienta para el desarrollo de la improvisación.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Total			37
Ponderación			10

Des³: Desarrollo de las semanas

Ejer³: Ejercicios propuestos

Eval³: Evaluación del aprendizaje

Fun¹: Funcionabilidad con herramienta de estudio en la improvisación.

Observaciones:

- EJEMPLOS DE MEJOR LA PARTE DE
RITMOS MECÓNICOS CON LA MEMORIA,
REVISAR Y EXPLICAR EL USO DE
LA TABLA DE TENSORES.
- DENSIDAD MECÁNICA ???

DIRECTOR GENERAL DE MÚSICA
Firma



VALORACIÓN POR ESPERTOS

GUÍA DIDÁCTICA DE RECURSOS PARA EL DESARROLLO DEL LENGUAJE IMPROVISATORIO EN EL SAXOFÓN

Nombre del Evaluador	JAY Byron
Unidad III	Voice leading
Fecha:	04/07/2018
Autor:	Leonardo David Eras Córdova

CRITERIO			Puntuación
Voice leading	Des ³	El desarrollo de ejercicios en base al voice leading aplicado a un tema contribuye como herramienta a la improvisación.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Patrones de voice leading	Des ³	El desarrollo de ejercicios en base a patrones de voice leading de Sonny Stitt contribuyen como una herramienta a la improvisación.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Patrones rítmicos con patrones de voice leading	Des ³	Los ejercicios combinados de patrones rítmicos con patrones rítmicos de voice leading contribuyen como herramienta al desarrollo de la improvisación.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Aplicación	Des ³	La aplicación de voice leading combinado con patrones rítmicos de voice leading y patrones rítmicos sobre el tema All of me como herramienta al desarrollo de la improvisación.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Total			40
Ponderación			10

Des³: Desarrollo de las semanas

Ejer³: Ejercicios propuestos

Eval³: Evaluación del aprendizaje

Fun¹: Funcionabilidad con herramienta de estudio en la improvisación.

Observaciones:

Firma

UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS
FACULTAD DE LAS ARTES
ESCUELA DE MÚSICA
Firma

VALORACIÓN POR ESPERTOS

GUÍA DIDÁCTICA DE RECURSOS PARA EL DESARROLLO DEL LENGUAJE
IMPROVISATORIO EN EL SAXOFÓN

Nombre del Evaluador	Francisco Javier Luvu
Unidad I	Time feel
Fecha:	04/07/2018
Autor:	Leonardo David Eras Córdova

CRITERIO			Puntuación	
Subdivisión	Des ³	El estudio de la subdivisión (corcheas recta y swing) contribuye para al desarrollo del <i>time feel</i>	10	10
	Ejer ³			
	Eval ³			
	Fun ¹			
Articulación	Des ³	El estudio de la ligadura y del acento de intención contribuye al desarrollo del <i>time feel</i> a través de la articulación.	5	10
	Ejer ³			
	Eval ³			
	Fun ¹			
Dos y cuatro dentro compas	Des ³	Los tiempos fuertes dos y cuatro contribuyen al desarrollo del <i>time feel</i> en la improvisación.	7	10
	Ejer ³			
	Eval ³			
	Fun ¹			
Aplicación	Des ³	Los ejercicios y repertorio propuesto están en base al <i>time feel</i> como herramienta para el desarrollo de la improvisación.	10	10
	Ejer ³			
	Eval ³			
	Fun ¹			
Total			8	40
Ponderación				10

Des³: Desarrollo de las semanasEjer³: Ejercicios propuestosEval³: Evaluación del aprendizajeFun¹: Funcionabilidad con herramienta de estudio en la improvisación.

Observaciones:

Articulación, cambiar acentos en tiempo y destiempo, incluir las inflexiones melódicas, incluir tocar atrás del tiempo.

Desarrollo de semanas un poco más

Quitar 1 y 3 explorar el 2 y 4 y así se hacen 16 y 22 punto.

✓ sacar el 1 y 3

Incluir armonía

haz los ejemplos que no deben tocar

Firma





VALORACIÓN POR ESPERTOS

GUÍA DIDÁCTICA DE RECURSOS PARA EL DESARROLLO DEL LENGUAJE IMPROVISATORIO EN EL SAXOFÓN

Nombre del Evaluador	Francisco Lora
Unidad II	Ritmo
Fecha:	04/07/2018
Autor:	Leonardo David Eras Córdova

CRITERIO			Puntuación	
Patrones Rítmicos	Des ³	Los ejercicios de patrones rítmicos expuestos por las transcripciones de Sonny Stitt contribuyen al desarrollo del lenguaje improvisatorio en el saxofón.	10	10
	Ejer ³			
	Eval ³			
	Fun ¹			
Patrones rítmicos sobre progresiones armónicas	Des ³	Los ejercicios de patrones rítmicos en función de las progresiones armónicas contribuyen al desarrollo del lenguaje improvisatorio en el saxofón.	10	10
	Ejer ³			
	Eval ³			
	Fun ¹			
Densidad melódica	Des ³	Los ejercicios de patrones rítmicos con densidad melódica contribuye al desarrollo del lenguaje improvisatorio en el saxofón.	10	10
	Ejer ³			
	Eval ³			
	Fun ¹			
Aplicación	Des ³	La aplicación de patrones rítmicos con densidad melódica sobre una progresión de blues refleja el proceso enseñanza-aprendizaje de la unidad II como herramienta para el desarrollo de la improvisación.	10	10
	Ejer ³			
	Eval ³			
	Fun ¹			
Total			40	40
Ponderación			10	10

Des³: Desarrollo de las semanas

Ejer³: Ejercicios propuestos

Eval³: Evaluación del aprendizaje

Fun¹: Funcionabilidad con herramienta de estudio en la improvisación.

Observaciones:

Este debe cambiar la unidad 2 x 1 y viceversa.

Firma

VALORACIÓN POR ESPERTOS

GUÍA DIDÁCTICA DE RECURSOS PARA EL DESARROLLO DEL LENGUAJE IMPROVISATORIO EN EL SAXOFÓN

Nombre del Evaluador		Francisco Lora	
Unidad III		Voice leading	
Fecha:		04/07/2018	
Autor:		Leonardo David Eras Córdova	
		CRITERIO	Puntuación
Voice leading	Des ³	El desarrollo de ejercicios en base al voice leading aplicado a un tema contribuye como herramienta a la improvisación.	8 10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Patrones de voice leading	Des ³	El desarrollo de ejercicios en base a patrones de voice leading de Sonny Stitt contribuyen como una herramienta a la improvisación.	10 10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Patrones ritmicos con patrones de voice leading	Des ³	Los ejercicios combinados de patrones ritmicos con patrones ritmicos de voice leading contribuyen como herramienta al desarrollo de la improvisación.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Aplicación	Des ³	La aplicación de voice leading combinado con patrones ritmicos de voice leading y patrones ritmicos sobre el tema (All of me) como herramienta al desarrollo de la improvisación.	10 10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
		Total	28 30
		Ponderación	10

Des¹: Desarrollo de las semanas

Ejer³: Ejercicios propuestos

Eval³: Evaluación del aprendizaje

Fun¹: Funcionabilidad con herramienta de estudio en la improvisación.

Observaciones:

En tercera parte de la unidad no va con una persona q' esta aprendiendo.

Utilizar sobre Blues tradicional

Firma

VALORACIÓN POR ESPERTOS

GUÍA DIDÁCTICA DE RECURSOS PARA EL DESARROLLO DEL LENGUAJE IMPROVISATORIO EN EL SAXOFÓN

Nombre del Evaluador	Francisco Lora
Unidad IV	II V I
Fecha:	04/07/2018
Autor:	Leonardo David Eras Córdova

CRITERIO			Puntuación
II ⁻⁷ V ⁷ I ^{ma7}	Des ³	La utilización de lick II ⁻⁷ V ⁷ I ^{ma7} para el desarrollo de la improvisación como parte de una frase o semifrase dentro de una progresión.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
II ^{7b5} V ⁷ I ⁻⁷	Des ³	La utilización de lick II ^{7b5} V ⁷ I ⁻⁷ para el desarrollo de la improvisación como parte de una frase o semifrase dentro de una progresión.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Aplicación	Des ³	La aplicación de licks II ⁻⁷ V ⁷ I ^{ma7} , II ^{7b5} V ⁷ I ⁻⁷ y secuencias sobre un rhythm changes como herramienta al desarrollo de la improvisación.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Total			30
Ponderación			10

Des³: Desarrollo de las semanas

Ejer³: Ejercicios propuestos

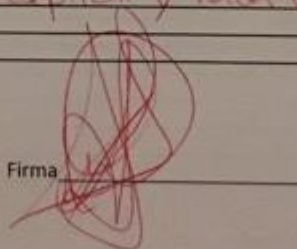
Eval³: Evaluación del aprendizaje

Fun¹: Funcionabilidad con herramienta de estudio en la improvisación.

Observaciones:

Aplicación en Blues Jazz, no Rhythm Changes
 todos los licks en C, D, G, C major
 la transposición explicar y nada escrito cambio de tono.

Firma





VALORACIÓN POR ESPERTOS

GUÍA DIDÁCTICA DE RECURSOS PARA EL DESARROLLO DEL LENGUAJE IMPROVISATORIO EN EL SAXOFÓN

Nombre del Evaluador	Carlos M. Iturrealde Muirragui
Unidad I	Time feel
Fecha:	04/07/2018
Autor:	Leonardo David Eras Córdova

CRITERIO			Puntuación
Subdivisión	Des ³	El estudio de la subdivisión (corcheas recta y swing) contribuye para al desarrollo del <i>time feel</i>	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Articulación	Des ³	El estudio de la ligadura y del acento de intención contribuye al desarrollo del <i>time feel</i> a través de la articulación.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Dos y cuatro dentro compas	Des ³	Los tiempos fuertes dos y cuatro contribuyen al desarrollo del <i>time feel</i> en la improvisación.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Repertorio	Des ³	Los ejercicios y repertorio propuesto están en base al <i>time feel</i> como herramienta para el desarrollo de la imprpovisación .	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Total			40
Ponderación			10

Des³: Desarrollo de las semanas

Ejer³: Ejercicios propuestos

Eval³: Evaluación del aprendizaje

Fun¹: Funcionabilidad con herramienta de estudio en la improvisación.

Observaciones:

El trabajo esta muy bien presentado y sencilla de leer.

M. sugerencia sería proporcionar más referencias de audio de las cosas el lector pueda encontrar desde la audio-perceptiva.



VALORACIÓN POR ESPERTOS

GUÍA DIDÁCTICA DE RECURSOS PARA EL DESARROLLO DEL LENGUAJE IMPROVISATORIO EN EL SAXOFÓN

Nombre del Evaluador	Carlos M. Iturvalde
Unidad II	Ritmo
Fecha:	04/07/2018
Autor:	Leonardo David Eras Córdova

CRITERIO			Puntuación
Patrones Rítmicos	Des ³	Los ejercicios de patrones rítmicos expuestos por las transcripciones de Sonny Stitt contribuyen al desarrollo del lenguaje improvisatorio en el saxofón.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Patrones rítmicos sobre progresiones armónicas	Des ³	Los ejercicios de patrones rítmicos en función de las progresiones armónicas contribuyen al desarrollo del lenguaje improvisatorio en el saxofón.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Densidad melódica	Des ³	Los ejercicios de patrones rítmicos con densidad melódica contribuye al desarrollo del lenguaje improvisatorio en el saxofón.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Aplicación	Des ³	La aplicación de patrones rítmicos con densidad melódica sobre una progresión de blues refleja el proceso enseñanza-aprendizaje de la unidad II como herramienta para el desarrollo de la improvisación.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Total			40
Ponderación			10

Des³: Desarrollo de las semanas

Ejer³: Ejercicios propuestos

Eval³: Evaluación del aprendizaje

Fun¹: Funcionabilidad con herramienta de estudio en la improvisación.

Observaciones:

Una actividad marcadamente rítmica que se base en los "incisos" sería un gran aporte.

Firma

VALORACIÓN POR ESPERTOS

GUÍA DIDÁCTICA DE RECURSOS PARA EL DESARROLLO DEL LENGUAJE
IMPROVISATORIO EN EL SAXOFÓN

Nombre del Evaluador		Carlos M. Iturza de Muirragui	
Unidad III		Voice leading	
Fecha:		04/07/2018	
Autor:		Leonardo David Eras Córdova	
		CRITERIO	Puntuación
Voice leading	Des ³	El desarrollo de ejercicios en base al voice leading aplicado a un tema contribuye como herramienta a la improvisación.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Patrones de voice leading	Des ³	El desarrollo de ejercicios en base a patrones de voice leading de Sonny Stitt contribuyen como una herramienta a la improvisación.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Patrones rítmicos con patrones de voice leading	Des ³	Los ejercicios combinados de patrones rítmicos con patrones rítmicos de voice leading contribuyen como herramienta al desarrollo de la improvisación.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Aplicación	Des ³	La aplicación de voice leading combinado con patrones rítmicos de voice leading y patrones rítmicos sobre el tema All of me como herramienta al desarrollo de la improvisación.	10
	Ejer ³		
	Eval ³		
	Fun ¹		
Total		40	40
Ponderación		10	10

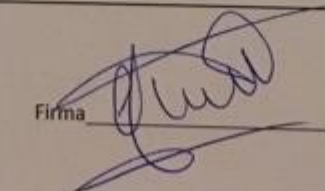
Des³: Desarrollo de las semanasEjer³: Ejercicios propuestosEval³: Evaluación del aprendizajeFun¹: Funcionabilidad con herramienta de estudio en la improvisación.

Observaciones:

Esta bien organizada y funcional.

Para aprender este estilo hay que insistir en la escaleta activa.

Firma





VALORACIÓN POR ESPERTOS

GUÍA DIDÁCTICA DE RECURSOS PARA EL DESARROLLO DEL LENGUAJE IMPROVISATORIO EN EL SAXOFÓN

Nombre del Evaluador	Carlos M Iturbe Mirraqui
Unidad IV	II V I
Fecha:	04/07/2018
Autor:	Leonardo David Eras Córdova

		CRITERIO	Puntuación	
II ⁻⁷ V ⁷ I ^{ma7}	Des ³	La utilización de lick II ⁻⁷ V ⁷ I ^{ma7} para el desarrollo de la improvisación como parte de una frase o semifrase dentro de una progresión.	10	10
	Ejer ³			
	Eval ³			
	Fun ¹			
II ^{7b5} V ⁷ I ⁻⁷	Des ³	La utilización de lick II ^{7b5} V ⁷ I ⁻⁷ para el desarrollo de la improvisación como parte de una frase o semifrase dentro de una progresión.	10	10
	Ejer ³			
	Eval ³			
	Fun ¹			
Aplicación	Des ³	La aplicación de licks II ⁻⁷ V ⁷ I ^{ma7} , II ^{7b5} V ⁷ I ⁻⁷ y secuencias sobre un rhythm changes como herramienta al desarrollo de la improvisación.	10	10
	Ejer ³			
	Eval ³			
	Fun ¹			
Total			30	30
Ponderación			10	10

Des³: Desarrollo de las semanas

Ejer³: Ejercicios propuestos

Eval³: Evaluación del aprendizaje

Fun¹: Funcionabilidad con herramienta de estudio en la improvisación.

Observaciones:

Este trabajo puede funcionar de manera organizada
Hay que trabajar mas el repertorio en general

Firma _____

VALORACIÓN POR ESPERTOS

GUÍA DIDÁCTICA DE RECURSOS PARA EL DESARROLLO DEL LENGUAJE IMPROVISATORIO EN EL SAXOFÓN

Nombre del Evaluador		RAIMON ROVIRA		
Unidad I		Time feel		
Fecha:		04/07/2018		
Autor:		Leonardo David Eras Córdova		
		CRITERIO	Puntuación	
Subdivisión	Des ³	El estudio de la subdivisión (corcheas recta y swing) contribuye para al desarrollo del <i>time feel</i>	2.5	10
	Ejer ³		2.5	
	Eval ³		3	
	Fun ¹		3	
Articulación	Des ³	El estudio de la ligadura y del acento de intención contribuye al desarrollo del <i>time feel</i> a través de la articulación.	3	10
	Ejer ³		3	
	Eval ³		3	
	Fun ¹		1	
Dos y cuatro dentro compas	Des ³	Los tiempos fuertes dos y cuatro contribuyen al desarrollo del <i>time feel</i> en la improvisación.	2.5	10
	Ejer ³		2.5	
	Eval ³		3	
	Fun ¹		3	
Repertorio	Des ³	Los ejercicios y repertorio propuesto están en base al <i>time feel</i> como herramienta para el desarrollo de la improvisación .	2.5	10
	Ejer ³		3	
	Eval ³		3	
	Fun ¹		1	
Total			34	40
Ponderación			8.5	10

Des³: Desarrollo de las semanas

Ejer³: Ejercicios propuestos

Eval³: Evaluación del aprendizaje

Fun¹: Funcionabilidad con herramienta de estudio en la improvisación.

Observaciones:

CREO QUE LAS SEMANAS SON MUY CORTAS PARA UN ESTUDIO ~~NO~~ LABORIOSO COMO ESTE. ES POCO TIEMPO PARA SU CORRECTA ASIMILACIÓN.
LOS EJERCICIOS DEBERIAN TENER MAS VARIANTES RÍTMICAS.

Raimon Rovira

VALORACIÓN POR ESPERTOS

GUÍA DIDÁCTICA DE RECURSOS PARA EL DESARROLLO DEL LENGUAJE
IMPROVISATORIO EN EL SAXOFÓN

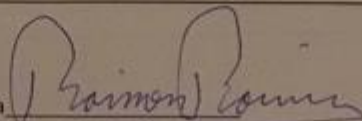
Nombre del Evaluador		RAIMON ROVIRA		
Unidad II		Ritmo		
Fecha:		04/07/2018		
Autor:		Leonardo David Eras Córdova		
CRITERIO			Puntuación	
Patrones Rítmicos	Des ¹	Los ejercicios de patrones rítmicos expuestos por las transcripciones de Sonny Stitt contribuyen al desarrollo del lenguaje improvisatorio en el saxofón.	3	10
	Ejer ³		3	
	Eval ³		3	
	Fun ¹		1	
Patrones rítmicos sobre progresiones armónicas	Des ¹	Los ejercicios de patrones rítmicos en función de las progresiones armónicas contribuyen al desarrollo del lenguaje improvisatorio en el saxofón.	2	10
	Ejer ³		2	
	Eval ³		3	
	Fun ¹		1	
Densidad melódica	Des ¹	Los ejercicios de patrones rítmicos con densidad melódica contribuye al desarrollo del lenguaje improvisatorio en el saxofón.	3	10
	Ejer ³		3	
	Eval ³		3	
	Fun ¹		1	
Aplicación	Des ¹	La aplicación de patrones rítmicos con densidad melódica sobre una progresión de blues refleja el proceso enseñanza-aprendizaje de la unidad II como herramienta para el desarrollo de la improvisación.	3	10
	Ejer ³		2	
	Eval ³		3	
	Fun ¹		1	
Total			37	40
Ponderación			5.25	10

Des¹: Desarrollo de las semanasEjer²: Ejercicios propuestosEval³: Evaluación del aprendizajeFun⁴: Funcionabilidad con herramienta de estudio en la improvisación.

Observaciones:

ESCRIBIR EJEMPLOS
AÑADIR NOTAS DE APROXIMACION
INCLUIR LAS FÓRMULAS RÍTMICAS EN EJERCICIOS EN
BASE A MODOS Y ARPEGIOS

Firma



VALORACIÓN POR ESPERTOS

GUÍA DIDÁCTICA DE RECURSOS PARA EL DESARROLLO DEL LENGUAJE IMPROVISATORIO EN EL SAXOFÓN

Nombre del Evaluador	RAIMON ROUÏRA
Unidad III	Voice leading
Fecha:	04/07/2018
Autor:	Leonardo David Eras Córdova

		CRITERIO	Puntuación	
Voice leading	Des ³	El desarrollo de ejercicios en base al voice leading aplicado a un tema contribuye como herramienta a la improvisación.	2	10
	Ejer ³		2,5	
	Eval ³		3	
	Fun ¹		3	
Patrones de voice leading	Des ³	El desarrollo de ejercicios en base a patrones de voice leading de Sonny Stitt contribuyen como una herramienta a la improvisación.	2,5	10
	Ejer ³		2	
	Eval ³		3	
	Fun ¹		1	
Patrones rítmicos con patrones de voice leading	Des ³	Los ejercicios combinados de patrones rítmicos con patrones rítmicos de voice leading contribuyen como herramienta al desarrollo de la improvisación.	2,5	10
	Ejer ³		2	
	Eval ³		3	
	Fun ¹		1	
Aplicación	Des ³	La aplicación de voice leading combinado con patrones rítmicos de voice leading y patrones rítmicos sobre el tema All of me como herramienta al desarrollo de la improvisación.	2,5	10
	Ejer ³		3	
	Eval ³		3	
	Fun ¹		1	
Total			25	40
Ponderación			3,75	10

Des³: Desarrollo de las semanas

Ejer³: Ejercicios propuestos

Eval³: Evaluación del aprendizaje

Fun¹: Funcionabilidad con herramienta de estudio en la improvisación.

Observaciones:

TRABAJO MUY COMPLEJO PARA LOS ALUMNOS
EL TIEMPO ES MUY CORTO HAY QUE POWER MAS TIEMPO
MAS EJEMPLOS EN GENERAL

Firma _____



VALORACIÓN POR ESPERTOS

GUÍA DIDÁCTICA DE RECURSOS PARA EL DESARROLLO DEL LENGUAJE IMPROVISATORIO EN EL SAXOFÓN

Nombre del Evaluador		RAIMON ROUIRA		
Unidad IV		II V I		
Fecha:		04/07/2018		
Autor:		Leonardo David Eras Córdova		
		CRITERIO	Puntuación	
II ⁻⁷ V ⁷ I ^{maj7}	Des ³	La utilización de lick II ⁻⁷ V ⁷ I ^{maj7} para el desarrollo de la improvisación como parte de una frase o semifrase dentro de una progresión.	2,3	10
	Ejer ³		3	
	Eval ³		3	
	Fun ¹		1	
II ^{-7b5} V ⁷ I ⁻⁷	Des ³	La utilización de lick II ^{-7b5} V ⁷ I ⁻⁷ para el desarrollo de la improvisación como parte de una frase o semifrase dentro de una progresión.	2,5	10
	Ejer ³		3	
	Eval ³		3	
	Fun ¹		1	
Aplicación	Des ³	La aplicación de licks II ⁻⁷ V ⁷ I ^{maj7} , II ^{-7b5} V ⁷ I ⁻⁷ y secuencias sobre un rhythm changes como herramienta al desarrollo de la improvisación.	2	10
	Ejer ³		3	
	Eval ³		3	
	Fun ¹		1	
Total			23,8	30
Ponderación			9,26	10

Des³: Desarrollo de las semanas

Ejer³: Ejercicios propuestos

Eval³: Evaluación del aprendizaje

Fun¹: Funcionabilidad con herramienta de estudio en la improvisación.

Observaciones:

MAS EJEMPLOS Y DISCOGRAFIA
TRANSPORTAR TODO LOS LINK A MAS TODOS

Firma _____